

Поредица
БЪЛГАРСКА КЛАСИКА



Издателство
ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ

С родолюбивото съдействие на
МОТО-РФОНЕ

ИЗДАНИЕТО Е ОДОБРЕНО
И ПРЕПОРЪЧАНО ОТ МОН

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

Поредицата „Българска класика“
е под общата редакция
на ИВАН ГРАНИТСКИ
и ПАНКО АНЧЕВ

Издателство
• ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ •
София, 2008

*На корицата: Планински пейзаж,
художник Николай Райнов;
„Кафене „Цар Освободител“ – детайл,
художник Александър Добринов*

© Андрей Андреев, съставителство, 2008
© Петър Добрев, библиотечно оформление, 2008
© Издателство „Захарий Стоянов“, 2008
ISBN 978-954-09-0226-5

ЕЛИН ПЕЛИН

Сюжетите на Елин-Пелиновите разкази са строго определени. Те са из живота на селската маса. И тая интимна връзка между поета и селото съставлява засега най-характерната черта в неговата писателска физиономия. Сам прекарал най-впечатлителните си години сред него, той е отнесъл със себе си всичкото очарование от неговата красота и всичката тъга за неговото бедствие. Ала чужд на всяко преднамерено, изучено схващане на тоя живот, Елин Пелин не налага върху него готови теории, а следва само онова, което неговият художествен инстинкт му подсказва. Но, от друга страна – в противоположност на П. Ю. Тодорова, – той не забулва тоя живот с мъглата на символите. Неговите създания не са неуловими сенки, неопределени полумисли, продукт на едно абстрактно въображение. Той олицетворява своите поетически блянове в ясни, точни и категорични образи. И това са формите на самия живот. Затова неговата поезия е здраво прикрепена към земята.

Като е живял в съседство с природата, Елин Пелин е запомнил и тайнствените думи, с които тя му е нашепвала своята дивна поезия. Четете например тия – описани с такава поетическа мощ – „Самодивски скали“! Като непристъпен замък на феодали те се забиват в небето, непостижими и страшни, а там отгоре се вижда морето, в което се къпе огненото слънце. И като всичко, което е пълнило с поетически ужас сърцата на дивите юруци, те са ги окичили с дивните съз-

дания на своята фантазия. Наистина, непристъпни са те, ала има ли преграда за юношеското сърце? И легендата за безумно смелия подвиг на мургавия момък, който повлича Магдалина към страшните върхове, е разказана с такава поетическа сила, щото моя разказ наумява най-хубавите описания на Вазова. А по своя титанически устрем нагоре – той не напомня нищо в нашата литература. Влиянието на Вазова най-нагледно се е отразило върху Елин-Пелиновата „Самодива“, онава хубаво и свенливо горско момиче, в което той въплотява своя копнеж към природата. Ала отличават се описанията на Елин Пелин от тия на Вазова по това, че неговото око е по-чувствително. Той почва да чува звукове, които не всяко ухо може да схване, той почва да разбира скрития от обикновения зяпач живот на природата и да ни предава не толкова зрительното си впечатление от нея, колкото ония специфични усещания, в които се тя отразява. Само че това стремление е твърде слабо. Един пример: „Далеч нейде се вдигна тънък писък, като жален стон на някоя поразена от куршум млада душа, вдигна се високо и злобещо и сякаш ударен о небесния купол, падна в тайнствените води на Марица, удави се и умря.“ Малките описания, които се срещат във всички разкази, носят същия отътенък. Ето как е одухотворено течението на малка селска речичка: „Под моста играеше като момиче реката, пъргава и бистра, бърбуркаше, плискаше по камъните, току-що разбудена от утрото, бързаше наголу и викаше: сбогом, сбогом, сбогом!“ Или: „Над високите и тъмни гори на изток се пръскаха силни слънчеви зари и чисто то небе и сънната земя унесено гледаха нашатък.“

Любимият жанр на Елин Пелин е късият разказ, леката скица, която не се вдълбочава нито в същността на нещата, нито в душата на хората. Оттам тая лекост и пъргавост на всички разкази, срещу която не

би могло нищо да се възрази, но която на места се обръща в явен и чувствителен недостатък. Това е именно там, где то вече самият сюжет я изключва, както в пиеската „Кал“. Ний няколко пъти четохме тоя разказ и винаги изнасяхме все същото чувство на неудовлетвореност. Явно е, че тая тема не е за тесните рамки на леката скица, че е потребно едно по-детайлно взирание в душевния мир на учителя. А какъвто е сега, така повърхно очертан, с такива неопределени чувства, той напразно се мъчи да ни направи съучастници на неговите вълнения. И защо писателят, тъкмо когато трябва да ни разкрие трагизма на тоя момент, вкарва съвсем неочаквано тия глупави учителки, които със своето бърбене разнищят още повече разказа? Явно е, че той се бои да го остави сам, защото се съмнява, че би могъл да издържи един чисто психологически етюд.

II

Сборникът се открива с една чудна лятна нощ сред равното тракийско поле. Косачи от галечни загорски крайници се отморяват край накладения огън. Тази картина изпъква не толкова с художествено вярното описание на нощта, колкото с предаване на онава настроение, с което е тя напоена. Тя е характерна и за изобразителната способност на Елин Пелин, и за неговото схващане на природата, и за неговия език: „Чудна лятна нощ, прохладна и свежа, падна на земята. Безкрайното тракийско поле потъна в мрак, сякаш изчезна и *разруши пределите си* по четирите краища на необозримия небосклон. Под лятното величие на дълбокото звездно небе, що сипеше мир и бедрина, природата в безмълвна тишина (!) отвори страстните си гърди и замря в обятията на могъщата нощ.

Марица тихо подписнуваше тъмните си води, пълни с *удабници*, и с легендарно спокойствие се ширеше между мрачните брегове, гъсто обрасли с върби и ракумак. И като необходимо допълнение към вечерната умора се чува проточен мъжки глас, в последните звукове на който сякаш умира целият дневен шум. Лицата на косачите не се виждат в мрака. Писателят ни дава само ония две-три неясни черти, които пламъкът осветява. Защото той иска не да ни очертае техните физиономии, а само да ни разкрие оня мир, в който те се унасят. И не е ли безразлично за тая цел кои са те и как се наричат? И по своето докрай издържано настроение моя разказ е една от най-хубавите работи в сборника. Но прохладната и свежа нощ минава и настъпва денят, душен и тежък. „Слънцето, спряно сред синия небесен купол, сипе огън и жар от висините. Въздухът се е *запалил* и гърдите го поемат като *пламъци*. Над широкото поле трепери адска мараня. Разпуснато и уморено се синят далечни гори и планини и сякаш чакат кога полето а-а ще пламне.“ Тук няма вече обогривателната поезия на нощта, а полето ехти само от тъжната робинска песен на жътварките. Заслушан в тая песен, левент Никола познава гласа на своята Пенка, но едвам сварил да ѝ прати закачлив отговор, тя примира от слънчев удар. Тая родна песен, изпята в такъв елегически тон – каква противоположност съставлява тя със своята лирическа простота на нашата белетристическа риторика! Също такава песен – песен на селската кръчма и пиянство – би могъл да бъде разказът „Един летен ден“, ако не отсъстваше у него всяко единство. Захваща той с едно (никому непотребно) описание, продължава с широките контури на неколцина други в механата и се разлици в някаква неразбрана смес от тъжно настроение, хора и песни. Дядката (най-релефното лице), който говори,

че „кърваво сърце песни не ражда, а мъки“, с някаква дълбоко заседнала в себе си тъга като че забравя себе си и макар да се зарича („да пукна, ако запая“), пръв подема песента. Ами как ви звучи тоя кавал в селската кръчма, сред един задушлив летен ден и на зашеметени от вино глави? Причината на тая немоц и разхвърляност ний виждаме в непосредствената, лирическа натура на Елин Пелин, който твори изключително под влияние на чувството.

Последната особеност се е ясно отразила върху другите му сюжети. Заслужава внимание онова, което Елин Пелин намира за най-интересно да ни изнесе от селото. Това са най-нежните, най-„поетическите“ чувства. Четката, която е рисувала тия картини, се движи бързо и нервно и граските са запазили всички следи на треперящата ръка. Първият момент, когато сърцето още се страхува да си каже правичката („Пъдар“), е пълен с живот и грация. По своето движение, пъргавост и ония минутни, но безкрайно тънки трепети тя напомня Дядо-Славейковата „Борба за целувка“. И в тая нищожна и невинна сцена-миг колко чувства, наблюдателност и вникване в душата е вложено! Елин Пелин не оставя пъдаря и Катеринка сами да се разберат, а извиква и нейните другарки и с това внася нов елемент в техните отношения: завистта. И тоя второстепен „момент“ става главен и върху него е съсредоточен най-силният интерес. Но – ето по-нататък. Стойчо и Яна постигат своята мечта и свеждат глави под венчило. И бързат да угат те на гости у кум Милена в една тиха и галена нощ. Но ако Елин Пелин само би открил картината на тоя сладострастен трепет, като оставеше въображението на читателя свободно, разказът би спечелил много. Невинаги обаче е така щастлив крайт. И свиждането на чезнещите един за друг, но разделени от съдбата Свилен и Милена, забулени с пла-

ща на вечерния зрач, е по своето настроение една от най-хубавите сцени. Елин Пелин накарва постепенно всички звукове на деня да утихнат и най-сетне с презгавия глас на дяго Угрина убива и последния звук. И тогава, сред тая тишина, думите на нежната Милена се чуват още по-дълбоко и по-тъжно. Завършекът още веднъж издава наклонността на Елин Пелин към тъжните народни напеви и звуковия импресионизъм, с който той често си служи.

Колкото са обаче художествено верни картините на истинското чувство, толкова бледни са те, когато нуждата или сметки теглят един човек към друг. Елин Пелин ни ги рисува единствено за да бъде картината на селската любов по-пълна. Затова те не притежават онай сила и непосредственост, с която се отличават първите. И ако в „Задушица“ той е умял да запази такта на действителността, последният е съвсем изгубен във „Вдовец“. Всичко онова, което не засяга по-отблизо и непосредствено чувствата на Елин Пелин, е бледно и фалшиво.

Да не беше тъй, Елин Пелин не би отделил толкова малко внимание за другата, черната страна на селския живот. Цял мир от съвсем други чувства, мир на бедствието и теглото, е минал само мимоходом. Само в „Андрешко“ се загатва за тоя именно живот, непоносимия живот на роба, но той е само една *перспектива*. Той не е действие, не е актуален момент, а само мотив да се разкрие дълбоко благородната душа на тоя прост народен умник. И всичкото внимание е отвлечено именно върху тоя във висша степен интересен и сполучен тип, Андрешко, който, за да избави съселянина си от бирника, вкарва последния в едно бласто. Също така в разказа „На оня свят“ неволята остава *долу* и за нея дяго Матейко само ни разправя, но вече отърван от нея. Наистина по тоя начин тя по-малко неп-

риятно ни гразни, но това пречи на писателя да ни я разкрие непосредствено и по-дълбоко. Разказът „На браздата“ нищо не прибавя със своята детинска сентименталност. Въобще той по нищо не се различава от плачливата скица на Н. Г. Данчова – „Старият файтонджия“.

Макар и да му се открива селският живот повече откъм неговата идилична страна, Елин Пелин е успял да ни изнесе цял мир от чувства и впечатления, в които, ако и да липсва разсъдъчна работа, диша свежа поезия. Не такива са неговите впечатления от града. Там той е можал да улови само няколко съвсем *случайни* черти. Приятно забавителни, блестящи с един остър хумор, те пак си остават чужди на всеки творчески процес. Заг всички тия наброски проглежда единственото намерение на автора: да разсмее колкото може по-силно читателя. Тук трябва да се причисли „Кървавото отмъщение“ на донкихотствующия подпоручик Острушков, както и „Хитрината“ (много къса обаче) на Лусичката, а така също и аристократическата неохота на Душко Добродушков към печените тикви. Колкото и да ни гразнят тия граски със своята тънка ирония, те пак си остават само забавни анекдоти и нищо повече. И само в една от тях личи по-сериозна умисъл. Онова, което е подхванато у „Адвоката“, е вече една черта, твърде характерна за тая класа хора. Именно страстта (досуш професионална) към неимоверно хиперболизиране, през която всяко събитие става неузнаваемо. Нямаше освен шопът да разправи истината не пред съда, а насаме на адвоката, и то преди той да говори. Наистина тогава последният не би бил „изобличен“ пред публиката, но такава ефективност на Елин Пелин не му и трябва.

В особена категория трябва да се отделят разказите на *зададени теми*. Като истински художник –

тенденцията наистина не е могла да обърне Елин Пелин в един отчаян агитатор-публицист, но тя е оставила върху тия разкази дълбоки следи. Така, за да покаже, че нашето духовенство, макар да гледа към небето, е здраво прикрепено към земята, в „Изкушение“ той ни разправя работи, които никакъв здрав смисъл не може да търпи. Наистина, всички тия „опозорявания“ може твърде да прилягат на неговите цели, но те нямат нищо общо с действителността, нищо общо с художествено възпроизвеждане на живота. А в „Пролетна измама“, ако и тоя недостатък да се заличава от изобразителната мощ на писателя, илюзията на о. Игнатия се откриват по един начин, за който... не знаем що да кажем. И то може да докара до такава картина на действителна лудост – което разрушава всяка илюзия, – както у Илчовица, която презраква най-подир в своя рев против Бога, или пък до сцени като тая в „Бездомник“. За подобни цели са най-подходящи – ако авторът не може да си служи със символи – алегорията или стихотворенията в проза. И Елин Пелин ни е дал пример за това: в „Душата на учителя“ и особено в „Маскарад“, който (колкото и несериозно да се отнася Елин Пелин към него) е най-добрата му работа от тоя род.

III

Две думи за езика на Елин Пелин. По не знам каква премъдрост у нас съществува някакво презрително-небрежно отнасяне към езика на поетическите произведения. И това е причината, дето у нас може да се пише на такъв невъзможен, страшимировски език, който граничи с явно безсмислие. Думите на Тургенева, че всяка страница трябва да бъде права като мраморна

колона, са за нас празни думи. Елин Пелин е рязко изключение от това правило. Неговият език е прост, спретнат и изящен. Той говори свободно, без бутури. Епитетът му е точно определен, но твърде изобилен. Диалогът – рядко ний сме срещали у нас диалог така естествен, така непринуден. И това е едно общо качество на Елин-Пелиновите хора. Чужди на всяка театралност, те си живеят свободно, нестеснявани ни най-малко от вниманието на читателя, те не взимат драматически положения, не позират, не се стремят да възбуждат ефекти. Те не са надумани какво и как да говорят. Такива си остават те не само на земята, а и на небето. Слушайте например тоя тегловен дяго Матейко, който се лута на оня свят. Той не се смущава ни най-малко от присъствието на ангелите, с които се разговаря гласу като със стари познайници. Читателят, който познава съвременната българска белетристика, ще разбере защо говорим за отрицателни достоинства.

Общо заключение: Елин Пелин схваща живота в отделни, малки картинки. Те ни разкриват душевния мир на писателя, в който елементите на непосредственото творчество преобладават над разсъдъчната работа. Елин Пелин ни рисува живота с четката на живописец, който иска да затвори в тия малки сценки всичките трепети на своите чувства. Но по-нататък поетическите му замисли не отиват. И защото това е тъй, затова гваж по-наложителен, но и по-опасен става въпросът: ще съумее ли Елин Пелин да ни изнесе цялостни, по-пълни и по-дълбоко замислени картини из нашия живот? Ще смогне ли да обедини тия разхвърляни чувства в един творчески синтез?

Нека оставим бъдещето да ни отговори.

ЖИВОТ В СМЪРТТА

Отвъд синора на земния живот, в царството на сенките и безмълвието на нощта, дето умират недомълвените слова на тъмните приказки, се захваща пътят на ония, които на земята не са намирали своя път. За там отминават всички – и щастливците, и ония, край които радостта ни веднъж не е милвала със своята усмивка и в техните погледи се откроява висшият трагизъм на човешката съдба. Да надникнем отвъд, в загадъчния смисъл на незнайното – ето тайнствената и нерешима проблема и в най-реалната и най-мистична поезия: наивното въображение на народния певец и великата тишина на философските настроения на Метерлинк. Стройната жизнерадостна хармония на народната песен и немият ужас пред смъртта, почувствувана като тихо, безметежно веяне на чудовищни криле – са двата полюса на поетическите концепции на последната. Какви са концепциите на *смъртта* в нашата поезия, как се проявява художествената фантазия – дали влага в нея трагическо чувство, или се издига до ясна жизнерадост, – това е предмет на настоящия очерк. То се знае, че за мнозина тая последна теза – живот в смъртта – ще се види безсмыслена и страшна. Тям, живящите само в залусите на днешния ден, е позволено да мислят тъй. Ала има хора, които, подмамени от висш идеал, невинаги сварват на земята да осъществяват своите блянове – най-често защото в тях няма нищо земно – и за тях тукашният живот е само път към другия мир, с който

ги свързва тяхната мечта. Да би било във властта им, те биха отнесли живота на първите, за да не го живеят харам, а в служене на идеала и да го осмислят със своите сънища. И понеже за това им пречат много неща и най-много нравственото им чувство, те вършат друго: продължават своя живот и в смъртта. В това е тяхното велико нещастие – и щастие в нещастieto. Моята работа ще бъде да изложи как постепенно се еменявало в нашата поезия схващането на смъртта, докато достигне просветляване от живота: Намерението ми е да изложи тия възгледи не фрагментарно, а в зависимост от историческия вървеж и развитие на нашата поезия от рабска подчиненост на живота до пълна хегемония над него. Да обоснова схващането на смъртта със съдържанието на живота.

ЖИВОТ – СТИХИЯ

Ясната зорница на нашата поезия изгрява в утрото на духовното възраждане на българския народ, който захваща да се самосъзнава в нация със свой индивидуалитет. След дълга непробудна грямка настава съвестяване и спомняне на духа, комуто през тъмнините се мярка вече идеал, зовящ към нов живот. Към тоя идеал по един смътен инстинкт на самосъхрана се устремяват всички жизнени сили в своя вихър и увеличат и ум, и чувства, и всичкото внимание на тогавашното време. И както бурята забуля и помита всичко, през което мине, така и вихърът на освобождаването изтрива чертата между отделните прояви на духовния живот: тяхното съществуване е строго ограничено в рамките на общата цел, която синтезира всички духовни и физически сили в едно мощно движение напред. И наука, и религия, и поезия не задоволя-

ват строго обособените нужди на духовния живот, не служат за удовлетворение на научни, нравствени или естетически потребности, тяхното значение и смисъл за времето лежи вън от тяхната вътрешна, абсолютна ценност. Училището е трибуна, от която се поддържа националната съвест у българина, черквата – символ, който обединява приневолените и им сочи бъднината на по-ясни дни, а песента – бойна тръба, която кани и поддържа бодър дух у готвящото се за саморазправа войнство. Пълна субординация на живота характеризира както всички дейности на духа, така и най-висшата – поезията. Последната носи изцяло социален характер. В нейната мелодия, ту стихийно устремена, ту съргута и ечаща с грезави тонове, ту меланхолично тиха, звучат всички желания и устрем, душата на тъмното време. Нито е било време, нито е имало кой да слуша песни за лични радости и неволи. Крехките клончета на едва поникнали интимни настроения се прекъсват от страхотно влящата буря: в нея не могат да виреят нежни цветя, само яки, необезветвени гъбове устояват насреща ѝ. Доста е да си спомним Ботьовата песен „До моето първо либе“, дето поетът с дълбоко резигниран тон заглушава шепота на своето сърце и наостря уши към друга песен, песента на неволнишкия живот. Тая песен звучи в творенията на всички писатели от революционната епоха. Вслушани в нея, техният слух е бил невъзприемчив за други мелодии и художественото съзнание, винаги нащрек, не е познавало нито трагизма на вътрешно раздвоение, нито уничието от собствена съдба. Тъкмо върху това постоянно отвлечение вниманието от себе си и съсредоточаване вън, а не върху свободно, съзнателно хармонизиране на душевните сили е основано вътрешното равновесие и цялост на техния дух. И едното, и другото е следствие на непокът-

нато социално самочувствие и у тримата колоси на миналото, намерило израз в поетическия девиз на П. Р. Славейков – „да служа роду си, това е моя дял“. Дял на всички писатели от тъмната епоха, които се отгават всецяло на служене на обществото, преживяват и творят историята на своите дни. В разни нюанси техният живот е животът на цялото тогавашно време: П. Р. Славейков е епическа поема на освобождението. Любен Каравелов – неговата вечно будна и жива агитация, Ботьов – негова песен.

Такъв живот, низ от непрекъсната активност, недаващ никаква воля на интимни съдържания, който е издигал гълга към обществото във висш морален принцип и социалните мотиви в изключителен елемент на художествено възсъздаване, не е могъл да се свърши освен на арената. Да се свърши там – това е дори трепетно тяхно желание: не мърцина да умрат, а същи рицари „в реговете на борбата да си найдат и те гроба“. Истинският воин, който се намира на фронта, него една мисъл занимава преди боя: не собствена част, а изходът на захванатото дело. Ботьов, у когото революционното самочувствие е издържано докрай, е дал с поетически задушевен тон израз на това настроение. На прощаване с майка си той я моли: ако падне, да намерят неговите братя сабята и пушката му и дето срещнат душманин, с куршум да го поздравят и със сабя помилват. Друго завещание не е и могъл да остави оня, животът на когото е бил непрекъснат бой. Падналият в боя – в какви дивни картини ни го рисува фантазията на поета! Не черният ангел на смъртта, а самодиви в чужда бяла премяна бягат над него и не думи на страх шепнат неговите уста, а дият духа на Караджата. Оня дух, който е живял и в самия него. Спрян на синора на своя живот, Некрасов, сходен с нашите поети от ренесанса в много елементи на своята

поезия, посветил я като тях в служене на своята родина, написва „Баюшки-баю“ – тихата песен, с която последната го утешава на смъртния час: да не се бои от смъртта, че не в гроб ще го погребат, а на пътът в нежна люлка от любов и признателност на цялата руска земя и оттам ще чуе своята песен над Волга. В такъв примирителен акорд се съчетават бойните звукове на живота, преди да угаснат. Ала никого от нашите поети родината не е приспивала с утешни думи, че още нависналите тъмнини не са се раздирали и делото е стояло незавършено. В съзнание за това поета към края на живота налита униние и разочарование от неизпълнен дълг:

За гроба ми, стара майко,
недей пита накъде ѝ,
не жалей, недей се вайка,
що чедо ти не живея.

Не заслужава, майко, спомен,
който е в света живял
безотечествен, бездомен
и мърщина е умрял.

Тоя завършек е в пълна хармония с характера на цялата поезия на П. Р. Славейков, чужда на революционни подвиги и стихийност. Заради това и неговата песен не се обединява към края във възвишен финален акорд, както у Ботьова, а гасне полета и шепне на съзнанието жесток укор – укор най-малко прав за него. Ала не нюансът ни интересува тука, но основната идея: че за мерило на живота и смъртта се взема не лична съдба или самотен блян, а общественият момент. Връзките на поета с обществото са така яки, щото изключително те дават тон на неговото настроение и последният дума не продумва за *своята* участ

в смъртта. Същото влияние на живота върху схващането на смъртта намираме и у Любена Каравелов в едно – в цялост безсмислено – стихотворение, което по своята идея, характерна само за поети на модерни настроения, е досущ неочаквано у него. Новият елемент, който Каравелов внася в смъртта, е субективизъм: докато у предишните двама никакво загатване за съществуване в смъртта няма, у Каравелов революционната стихия е непрекъсната:

Кога умра, не копай ме
между мъртви люде –
гето няма борба, живот,
тежко ще ми бъде.

Закопай ме край Дунава
в лозята свищовски,
гето цъфтят цветя, треви,
всякакви овошки.

Кога вейне тихи ветреци,
кога шумти Дунав,
та тогава аз ще кажа:
сега не съм мъртъв.

Продължаване бунтовното самочувство отвъд арената на живота – тоя мотив е безсмислен по-нататък с несвястно хортване, което лишава стихотворението от поетическо единство и смисъл. А същественният поант е така нескоропно недомъслен и вложено в смъртта съдържание („сега не съм мъртъв“) – така безсъдържателно, щото лишава цитираното стихотворение не само от значението на ново схващане на последната, но и въобще от цената на поетически смислена работа. Препирня не може да има обаче в съдържанието, което се влага в смъртта – *борбата*. Неговият елемент и стихия, в които се е изчер-

пвал смисълът и значението на живота. Това съдържание е, както видяхме, характерно за всички писатели от освободителната епоха. Каквито нюанси да имат концепциите на смъртта, в едно се схождат всички – в идеята за нея като *смърт-героизъм*. Умират те, както се умира в първите линии на боя, в изпълнение нравствен дълг към отечеството. Никакви рефлексии за отвъдния живот не потъмняват техните ясни погледи, че тяхното съзнание е отвърнато назад: не в тяхната, а в съдбата на другите, в онова, което оставят. Както индивидуалният момент няма решителен тон в живота, така няма определящо значение и за смъртта. Поетическите завети, които остават, не прозират в бъдещето на *техния* отпътен живот, ограничени са те в рамките на колективното съзнание и чувство: да вземат идеите след тях техния меч и продължат недовършеното дело.

ЖИВОТ – ТРЕЗВА РЕАЛНОСТ

Пълна хармония и нравствено единство между поета и обществото характеризира тая първа епоха на нашата поезия. Устремили поглед към една и съща цел, пътищата (им) са се срещали – път на залутани в тъмни вековни гори, които дишат да излязат на бял ден. И само докато трае нощта, вървят заедно – щом съмва, всички си взимат сбогом. Излязъл на открито, тоя народ изгубва кормилото на своята съдба и яростни политически вълни го люшкат като претърпяла крушение ладия, о който бряг завърнат. Настъпилият прелом прекъсва живота в най-голям безпорядък и из неговите кривини се залутва всеки да дири свой път – угаснала е на небосклона ясната Звездица, която е насочила общ път на всички. Животът изгубва

своя лиричен тон, своя полет и опиянение – тях заменят груби и грезгави тонове на формираща се действителност. Освободените духовни сили, пред които не се мярка висша цел, откриват шир за долни житейски суети, които помитат всичко възвишено и идеално в сърцето. В своите характерни основни тонове това е живот на трезва реалност, не на идеален устрем, когато всеки махва ръка на колективни чувства и интереси и захваща да се загръща в своя кожух. Поезията в такива случаи не може да изразява колективната душа, защото последната няма единно проявление и посока и върху разпокъсаните ѝ струни не може да се свири мелодията на социална хармония. Всеки опит за синтез при настъпилата диференциация е невъзможен и нахалост. Тъкмо към последното се възмогва поетическият изразител на това преходно време Ив. Вазов – личност, значението на която прехвърля далек синорите на своето време. Застанал на предела на двете епохи и преживял идеологизма на страстното увлечение на първата, Вазов изнася от настъпилото ново време чувство на дълбоко разочарование и безнадеждност. На тоя живот, в който не намира обединителна нишка, поетът възмечтава да възстанови предишното единство, да устреми *линеецето в застой* поколение в нов полет и го хармонизира с общ идеал. Оттук неговото историческо съзерцание, възвръщане към общо национални мотиви, дебнене съдържание и моменти, в които се проявява колективната душа. Оттук така също етицизмът и хуманитарният характер на неговата поезия. Но поради това, че идеалът на тъмното време е преживян, поетът дири нови кумири, около които да обедини обществото и намира ги в научни християнски добродетели, изразени в неговите „Скромни идеали“. Ала обществото няма уши за онова, което поетът ни говори, проповедите на последния за дълг,

труд, честност и пр. остават от никого незнани и нечути и мечтите му обезкрилени. Оттук произлиза първият дисонанс в нашата поезия, дисонанс външен – между стремящата се към идеал творческа личност и безчувственото за по-високи призови общество. Вътрешна, психологическа причина на моя дисонанс е невъзможността на поета да заживее във и за себе си, в абсолюта на своя дух, а неговото историческо обосноваване – във връзките на Вазов с миналото, запазил оттам спомен за пълно единение с обществото. Поетът не може да скъса нишките с него, да заживее в мира на самотни творчески планове и неговият поетически идеал е рожба на непреодоляно още социално самочувствие. В мотивите на Вазовата поезия може твърде нагледно да се проследи непримиримият антагонизъм между поета и обществото и изходът от невъзможността на първия да подчини последното на своите хуманитарни идеи е социалният песимизъм на поета, безсилен да се самосъзнае като индивидуалност, стояща над него. Тая поезия олицетворява трагизма на това крушение на старата, социална хармония и възможване към нова, индивидуална.

Тъкмо в посока на последната упражни влияние върху нашата поезия Освобождението. В служба на общи интереси през време на робството, след него настъпва по-голяма свобода на творческите сили, които извоюват място на теми и съдържания, за каквито преди не е можало да става и дума. Бурята утихва, небето се разведря и по ширналите се синини заплуват бели облачета на чувства и настроения, гонени дотогова от вятъра галеч от нашия небосклон. А знайно е, че на слънце могат да виреят и нежни цветя – не само гънери, заг които да се прикриват в бури, а цветя само за хубост. И действително поникват в сърцето на поета първи минзухари на интимни настроения,

на лични радости и неволи, на преживявания и рефлексии, извор на които е собствената съгба на поета. Индивидуалният момент захваща да дава тон на основното настроение на поезията, обаче у Вазов той не е така мощен нито да отклони въдъхновението му от социални мотиви и тенденции, нито да възстанови равновесие в неговата душа. Последното – защото поетът се оказва пленник на своите страсти, които носят всичката безпокойност на настоящи, обикновени тъги и неволи, *непревъзможнати* от него, нито просветлени от висша идея. Те влияят в своите нишки сърцето на поета, който не може да ги надделее, да се издигне до онова състояние, когато радостните и тъмни състояния на духа са само епизоди, материал за стоящи над тях художник. Вместо поетът да държи юздите на страданията, последните го люлеят в своята люлка и гонят радост и усмивка от живота. Оттук индивидуалният песимизъм на неговата поезия – несъмнен, макар нявга да взема форма на добродушно примирие.

Социалното разочарование и индивидуален песимизъм са тоновете на двойната дисхармония на Вазовата поезия, която остава разпокъсана, без обединителна нишка и общ идеен фонд. Неговият хоризонт на наблюдение все още е ограничен в делничните прояви на живота, поетическото съзерцание не се издига до по-висш синтез, а художествените блянове не се възможват до някаква неизблема и абсолютна истина. От една страна, той не може да преодолее социалното си самочувствие – а всеки опит да върви редом с обществото е суета, от друга – не може да съвладее духовните си сили. Целият живот преминава в борба за социални идеали и лично щастие, от което поетът излиза сломен и разнебитен. Как разрешава Вазов произлизащия от това трагизъм? Понеже не може да се издигне над едните и другите и внесе съзнателно равновесие в

своята душа, той гири забравя от своите страдания. Неговото бягане в природата и възвръщане към тъмното минало има за психологически мотив именно желанието да се отвлече от себе си и заглуши гласа на страданията. Най-пълна забравя носи смъртта:

Кога умра, не плачете –
не ща сълзи и тъга,
а по-скоро зарове
мойта хладната снага.

Зарове я в тревата,
там при Стара планина,
де цъфтяла за борбата
мойта ранна младина.

Там, де никои крак ни шъпом
да не буди моя мир,
дето няма други ропот
освен тихият зефир;

де ни слава, ни присмивка
да не стряска гробний свог:
има право на почивка
в бой разсипаний живот.

Щом се мръкне, траурно покривало се спуска върху живота и грезавата мелодия на геня се завършва с тъп, минорен тон. Руини на покрусени радости и обрулени от есенни хали мечти – от тях поетът гири забравя в смърт-успокоение, в която не си отваря никакво прозорче към живота. Върху неговия гроб растат не жиби цветя, а тъмни кипариси, самотните и мълчаливи дървета на смъртта, които затулят всяка перспектива отвъд. Това е може би хакъ на такъв живот, неосмислен с висш идеал и непревзможнат от силна нравствена личност – дето поетът не отнася там ни-

какъв спомен за него. Новото обаче, което внася Вазов в схващането на смъртта, е субективното чувство, вложено в нея: не за общо добро е тя, а нерадостен завършек на нерадостна съдба.

Как се разрешава двоятният конфликт между поета и обществото, от една страна, и човека и художника, от друга; как в живота се въдворява предишната хармония и проявява от жизнерадост – това е предмет на следващата глава.

ЖИВОТ – СЪН

Аз пролет в есента живея.

В „Микеланджело“, оная поема, която съдържа ново откровение за българската поезия, Пенчо Славейков е посочил небосклона на художественото наблюдение и вътрешния смисъл и значение на всяко изкуство. Над нашия мир, мира на активните чувства и интереси, художникът се издига в облаците на своите мечти и живее във висшето откровение, на което видимият мир е само временно въплъщение, външен символ. Всичко, което изпълва нашето делнично внимание, изгубва своята абсолютна ценност, за художника то има значение не само по себе, а само доколкото в него може да се долови блуждаещата сянка на вечната идея. Тая проблема – на отвлечане от реалността, на възвисяване от конкретностите и видимостите до висшето начало, в основа на която лежи Шопенхауеровата мисъл за същността на изкуството като чисто, безволно съзерцание на отвлечената идея, е обоснована и анализирана в цитирания монолог с поетическа прецизност и дълбина. Драматизмът в душата на Микеланджело собствено възниква от конфликта на тия две начала:

реалното наблюдение и участие в живота и отпадналото от действителността съзнание, което дири съединителната нишка между преходното и непреходното – „идеята на времето да пренесе във вечността“. Или онова, което Шопенхауер поставя цел на всяко изкуство: което е в явленията колебливо, да го закрепни в дълговечна мисъл. Художникът уравнива сметките си с живота и събитията на деня, които за него имат смисъл по-друг от значението им за активния деец: да долови в тях онова, което е „в промени непроменно“, и го въплъти в неизбежния образ на вечността. Очертанията на действителността губят малко по малко своите детайли, краските умират и звуковете побледняват и от видимото разнообразие на времето остава само тъмен силует на живота, основен тон, който е висш синтез на неговото съдържание. „Който умее да отличава волята от идеята, а идеята от нейното проявление, говори Шопенхауер, за него мировите събития ще имат значение дотолкова, доколкото са букви, по които може да се прочете идеята на човека, но не сами по себе.“ Поезията по този начин се освобождава от всяка морална и обществена тенденция, социалните мотиви изгубват предишното място и значение, тях заменя абсолютното ценно в човешкия живот. Самосъзнаният се творчески дух, който не е скитникът по обществените мегдани, а живее в зелената на своя чертог, до неговото ухо не достига шумът на деня, долитат само заглъхнали вълни от живота, живот в неговото уединение и ехо. Гостени в този чертог са малцина – ония, на които слухът е изострен за мелодии, към които привикналото на дневния шум ухо не е възприемчиво. Там е храм, в който се започват оръжията на живота, за да не отклоняват вниманието от молитвите на ясновидеца. С думите на Михаил Крамер: „Изкуството е религия. Когато искаш да се мо-

лиш, иди в килията си: Сарафи и търговци вън от храма!“ По този начин конфликтът между поета и обществото се разрешава с доброволно оттегляне на първия от арената на дневните борби и прогонване тълпата от храма на изкуството. И заживяват отделно – [поетът] в усамотението на творчески блянове, послушен само на гласа на художествения инстинкт, [обществото] в залсиите на днешния ден. Изкуството престава да бъде летопис и страж на живота, негов дял е ясновидството, прозиране в идеята на времето, синтезиране явленията и фактите на живота в по-висша истина. Триумфът на новия индивидуализъм уравнива конфликта, който у Вазов достига трагическа неразрешимост, в по-високо, свръхсоциално наблюдение и отваря път за пълна творческа свобода.

Борбата за извоюване тая свобода се води на два фронта: не само вън, а и вътре, в душата на художника, с фурията на собствената му съдба. Злокобните думи, които като рои искри се събуждат в душата на Бетховен, това са рефлексивните, несъзнателни и безволни движения на физическото страдание, което залявя обезволения дух в люлката на унието. Призракът на неговата глухота го преследва със злобен и ужасен смях: „творецът на хармонията глух“, и над него витае сянката на смърт, когато из тъмните глбини на душата се раздава сподаваният ропот на вътрешен глас, въззема се полета и става господстваща мелодия в неговото настроение. Гласът на гения, ангел хранител на душата: где гордото съзнание, че грее величие в човешката неволя? Гордите думи, които отблъсват удара на малодушието, това е самоосъзнаният се дух, който се възвисява над своите чувства до онова състояние, когато може спокойно да ги наблюдава и да си служи с тях като с материал за творчество:

В страданието е неговия живот!
И в този живот аз само ще намеря
за нови чувства нови звукове –
изкуството чрез тях да обновиш.
Таз висота достигна възродена.

Във велика скръб е великата душа. Както след буря и гъжд небето се разясня и свежия въздух милва лъчите на ясно слънце, така и страданията служат само за каляване и просветляване на духа. Изтръгнатият подир това от рояла ураган от звукове – това е победен химн на възродения дух, в който замира злокобното ехо на преминала буря. Състояние, когато страданията са надживени и оръжието им отнето. Възможността да такава висота душа, в нея могат да живеят едновременно или последователно най-разнородни чувства, без да нарушават нейната вътрешна хармония и единство: калена, тя е недостигаема за тях и чувствата не внасят в нея действително реално раздвоение, защото носят повече или по-малко *идеален* характер. Тъкмо в това възвисяване на съзнанието и побеждаване *себе си* е решението на въпроса, с който Хайне се обръща към онемелия сфинкс на любовта: как могат в него да живеят толкова разнородни чувства. В това е и психологическото обяснение на вътрешния дисонанс на Хайневата лирика – нейната всеразрушаваща ирония, спътница на най-трагични преживявания, която дебне със сардонически смях и най-тъжните моменти. В това е разгадката на поетическата антитеза: *тъмни* дни и *ясни* нощи, и на онова настроение, при което на поета е било възможно да каже: „о моя скръб, едничка моя радост!“ Не радостните и тъжни състояния на духа, не тях наблюдаваме, а само техните сенки, открити на фона на надвишило себе си съзнание. И както според фона се менят краските, така радостите и тъгите добиват колорита на свободното въображение.

Основан на готука казаното, аз твърдя, че страданията като елемент в поезията на Славейков не могат да бъдат отричани, но че те са само *превъзможнати* от художника, сам възможен чрез тях. Онова, което отличава неговата лирика, е *художественото спокойствие*, за което тоновете на разнородните чувства са мъчно осезаеми. Радости и тъги – и едните, и другите не се проявяват с лирическа непосредственост, а са напълно съвладени от духа състояния, въплътени в тихи песни. Само при такова съвладяване е възможно от великите страдания, с израза на Хайне, да се раждат малки *песни*, полирани настроения, в които няма ни един груб звук, ни едно рязко движение. Но това спокойствие е рожба на преминала буря, вилняла там и гала им яснота. Защото съзвизите само проявяват погледа и изпод хубавите ресници поглеждат сега очите на тихия ангел на радостта и кротката меланхолия. Ала тая радост има толкова общо с нашата, колкото и неговата скръб. И двамата са просветлени художнически настроения, които не вълнуват сърцето, а го мамят и милват като галена мечта. Тъмни радости и светли скърби на художника, живеещ в откровенията на Светия Дух. Страданията, тях ги греє слънце и под животворните му лъчи разцъфтяват цветя на радост, не на униние. „Аз пролет в есента живея“ – това е поетическият канон на новата, езическа жизнерадост, светла и когато наоколо е тъмно – в противоположност на песимизма на Вазов.

Преодоляване социалното самочувствие и собствена съдба са двата елемента на *вътрешната свобода*, в която се разрешава двойният конфликт в душата на поета. Новата хармония обаче не е хармонията на нашите бащи, а вътрешна и индивидуална, основана на съзнателно, творческо уравновесяване на душевните сили. Равновесие на духа, комуто се мярка свой

идеал, определен не от времето или от томление за земно щастие, а идеал вътрешно свободен, изтъкан върху самотни художнически блянове. Може би неясен и за самия него, но именно затова и по-привлекателен. Пътник към моя идеал е поетът. И както за всеки пътник, гонещ определена цел, всички други станции са само път, така и станциите на живота преминават пред замрежения поглед на небето като невнятни сенки и целият живот отлита като сън. Сън е за него цялата наша действителност. И щастие то му на земята и то е само сън за щастие. Но все пак навремени той така се захласва в своята мечта, щото му се струва съща действителност. Взре се в тая чудна поема „Островът на блажените“ – не е ли искал поетът в безпокойната съдба на залутаните изгнаници да ни загатне за своя собствен дял на земята? Бог знае дали ще пристигнат на родния бряг, но те пътуват за там. На минути пред уморените им погледи въстават очертания на земя и те посягат към брега, но вълните на живота ги отвлечат и те са отново играчка на бури. Безпътните дивни сенки, които мамят с тиха песен залутаните в океана – това е техният блян, в който така се опиват, че го усещат като осезаема реалност. Сякаш шепотът на копнеещото за отгих сърце се компонира в мелодия, която им се струва, че иде от брега. Но те не губят надежда – кога да е, ще стигнат родния край. Художественият образ, в който Славейков е превърнал бляна в реалност, е дивната поема на неговия живот „Псалом на поета“. Всичко, което е било съдържание на тукашния живот, намираме ние в нея. И нещо повече – онова, което не е достигало в моя живот, което едно го е осмисляло. Тя е финален акорд на неговата поезия, песента на неговата песен. Разкошни поетически рамки и дълбина на художествена идея вървят редом с дълбокото самосъзнание на художни-

ка, комуто все по-ясно става онуй, що го маме. Колкото по-гългне шумът на дневната суета, повнятно се долавя трепетът на неземната песен, която маме въображението. Вслушан в нея, поетът, кога наближава вечерта на живота, се обръща с молба към едничката си другарка: не в гроб да го погребете тя, а там горе на върха, дето млчанието пее дивната си песен – сутрин, когато чучулига, символ на неговия дух, възнася жизнерадостен химн към небето –

И може би тогаз слухът ми ще опазу
на битието във хармонията тиха
и онзи свиден звук, за който чезнех аз
в живота, отчужден от врявата му лиха.

Ще чуя туй, то ми живееше в душата
като възвишен блян: от радост озарена,
земята своя химн как слива в небесата –
с тържествен псалом на цялата вселена.

Животът не гасне, а върви към просветляване и там, където у другите от него не остава и помен, се захваща истинското съществуване на поета, едничка реалност сред хилядите суети на земята. Славейков е първият, който ни е дал художествената идея за живота в *смъртта*. Последната не е покривало на неговите неволи, защото са отдавна преодолени, нито изпълнение дълг за общо добро, а *смърт* – *висша хармония* на духа, който постига себе си. Дивната перспектива, която поетът ни открива отвъд, дълбоко съзнателното хармонизиране на отплатъшния живот с тукашния като висше просветляване на последния – това е откровение на новата *жизнерадост* в нашата поезия. Жизнерадост на свободен дух, когото не гнетят ни лични чувства, ни обществени тревоги, а издигнат над тях живее в откровението на висша истина.

ЖИВОТ – ПЕСЕН

Под закрила на мощния гръб израства синчец и минзухар, алени цветя, на които най-голяма хубост е тяхната своеволност и безгрижие. Никому не служат те и тъкмо в това е истинската им радост – да се радват сами на себе си. Цял съм за себе – това е отървеният на воля живот, който се обединява в една идея, от видимото разнообразие преминава към идеално обобщение и цялото конкретно съдържание на деня се заменя с няколко неувловими сенки – блуждаещите бянове на поета. Най-росният блян на П. Ю. Тодорова е бляхът за неувяхваща младост. Огърлицата мънички иглици – техен основен мотив е именно домогването на личността към полето, на безграничност и своеволие. Ден днешен, когато заедно с поета ние се намираме на полето, тия иглици представляват за нас незначителен интерес. „Мечкар“, „Несретник“, „Нехранимайка“ – това са лирически образи, които се носят пред нас като побледнели и монотонни сенки – нито самостоятелни, живи лица, нито действителни, непосредствени настроения, а нещо средно – поетически бянове, които не са намерили своята пълна външна обективация. Те са уморителният път, по който се възлазя на планината, отдето се вижда морето. И по много други и много по-важни причини те ще бъдат забравени. За да не затъмняват волната песен, която се носи горе. Който се изкачи там, пред погледа му се открива гивен небосклон. И песента, която се носи, е най-жизнерадостната песен в нашата поезия. Песен на вечна младост и зеленина. Тук П. Ю. Тодоров е догонил своя блян и на значителното съдържание дал и съответствена форма. Патосът на новата младост представлява значително по-просветлена и идеална поетическа концепция. Не безумствата на хищен инстинкт са нейно съ-

държание, а копнежът на волна душа към своеволие и свобода. Вместо гръзкия химн на предишното чергарство, което маме лекомислената богиня на изящното сладострастие, идеал на новата младост е: цял ден китки да кучи, мъка по живот да не помни, че всичко е вятър на тоя свят. Това идеално съдържание на нейната младост е избор на жизнерадостта, която прогонва завинаги от нейното лице черните сенки на живота. Докато у певица на „моми и вино“ и най-вихрената наслада не носи пълно утоление и е придружена от вътрешен ропот и скръб, Гюрга Самогива живее във вътрешна пълнота и хармония на духа; първият погубва младините си, без пак да свари да си отживее, младостта у Гюрга Самогива не увяхва и нивга сенки не помрачават нейната ведрина: „Кой в извор жива вода се е къпал, кой вито хоро самогивско под ясни звезди е играл – нему сърце от веселби се не умаря, хубост у него не процъфтява.“ Вихър, който милва само горските цветя, и дом, на когото е целият божи свят, нейният живот се носи със самоволността и полета на хайдушка песен: „Животът ти като една песен да е – да извиеш глас, що сила имаш, гума по гума на един гръх да я изпееш.“

Песен и в смъртта:

Златна Злата е обзета от такъв копнеж към Страхил, орисана още в люлка неговата песен да пее, че на смъртния огър се моли: „Клетата им душа проклета и на тримата и братя, ако оставят на гробищата да я замъкнат! Там, де стари кръстове и кугли злословят от тъмни зори до късна вечеря, де беловласи баби и почернени невести идат само да разправят селските клюки... Какво ще прави клетницата сама – нивга дружка да не чуе, нивга слънце да не види? Ой, там горе, горе на върха на планината – на златна рудина нек ѝ ковчег сложат, там слънце най-рано огрява, там вя-

тър вечер полъхва и цяло лято цъфтят на воля най-пъстри миризливи цветя. Тримата и братя три прозори на гроба да изрежат: през едина слънце да я огрява, хубава и в гроба да се хубавей; през другия вятърът да полъхва – плесен по нея да не остави, а из трети – той към село да е – да слуша, кога в късни нощи-полунощи дружки посестрими накладят сегенки и викнат песни да пеят. Че зачуе ли Страхилова песен да погършат, и тя сама из гроба би извила глас да им приглася. “Животът – той е китка невен, която цъфти и есен, символ на живота в смъртта. Това е именно характерно за модерните поети, които въпреки земни нещогоди се възможват до ясна жизнерадост, че те не си взимат сбогом от живота. И понеже все пак трябва да се разделят, те си отварят прозорче към него, откъдето да го наблюдават, и там, дето е за нас тъмно, техният копнеещ поглед открива дивна перспектива. Живот и смърт, в тях те влагат едно и също съдържание, обединяват ги в идеално единство и над радостта на живота нивга не витаят черните криле на смъртта. *Смърт – песен* това е новият нюанс на живота в смъртта, на която младите поети са изразители.

За да стигнат такава концепция на последната, тям ще е помогнало немалко и тяхното вглеждане в образите и съдържанията на народната поезия. Поради това значението на споменатите пиески, като опити да се изтълкуват чрез символи на българската религия модерни съдържания, е двойно по-голямо. Ето защо е важно да се знае какво свое е вложил всеки от двамата в народния мотив, с какви индивидуални моменти е обогатил примитивното съдържание и доколко е можал да го персонифицира? Двойно възплъщение има в народната поезия художествената идея за живот в смъртта: песните за луди-млади, които, гонени от зла мащеха, израстват гървеса и се прегръщат в

смъртта, и молбата на неволница да я погребат в отворен гроб, отдето да се радва на живота. И двата мотива са обработвани и от Славейков, и от Тодоров, но пряко тук ни интересува само вторият. У Веркович намираме два варианта на последния мотив – единият от тях е служил за прототип на разглежданите работи и аз ще приведа важната част от него. Песента за болна Дона, която умира млада и зелена и моли майка си:

А да не ти просто
майчино ти мяко
ако гадеш, мале,
чузди гроб да копам,
мене да закопам.
Аз имам, мале,
до четири брата,
тие гроб да копам,
мене да закопам.
Тие да остава
до четири врата.
Една врата, мале,
да разгрее, мале,
отдег слънце грее,
и га ке разгрее,
мое бело лице.
Друга врата, мале,
отдег ветер дуе
и га ке ветер духне,
през нетре да мине,
да разноси, мале,
моята бела мухла.
Трета врата, мале,
отдег роса роси,
и га ке зароси,
Да нароси, мале,
мои црни очи.

А четвърта врата,
отгек грушки угат,
за йода да угат,
та ке ме викнат:
хайде, Доне, хайде,
за йода да угем.
А аз ке им река:
грушки, мили грушки!
Хайде отивайте,
немой ме чакайте,
мене не ме пушта,
гървенио Девер,
земена пехара,
мене не ме пуштан,
за йода да гойда.

Върху тая песен като на гергеф със свилени нишки Славейков е ушил дивните цветя на *своята* песен. Там, където народният певец свършва, захваща модерният поет, подшушнато му как да гаде израз на блуждающий блян. И от своя прототип последният запазва само първоначалния образ – възраждане в отворен гроб, отдето да гледа живота, а всичко останало – от него няма мелодия; той компонира възвишена увертюра, изпълнявана не вече от гайда, а от сложен оркестър и в нея трептят не вълните на далечен живот, а душата на съвременен художник. По тоя начин в чисто националната форма Славейков е вложил съвсем модерно съдържание и общочовешкия мотив за живот в смъртта, съчетал с образите на самотната национална фантазия. Не такъв е случаят с П. Ю. Тодоров. От съпоставяне неговата „Молба“ и цитирания откъслек е ясно, че в своята композиция съществен елемент поетът е внесъл само в крайния поант, като го е направил по-активен и индивидуален: златна Злата копнее да приглася от гроба Страхиловата песен. Домук

той е вървял паралелно с народната песен и запазил и образи, и съдържание. И колкото внесеният нов елемент да е поетически необходим като завършек на живота песен, все пак сам за себе заетият мотив е недостатъчно използван и модернизирал – рецитация за по-голямата си част на народната песен, а самостоятелно, творческо възпроизвеждане. Вина за това е може би самият мотив, който едва ли допуща използване в прозаическа форма, а само пряко лирическо превъзсъздаване. Съпоставена с „Псалом на поета“ П. Ю. Тодоровата „Молба“ не само стои решително по-году от него, но аз смятам първата работа единствено разрешение на проблемата за вмъкване в изкуствената ни поезия елементи от народното творчество.

ЖИВОТ – ТЪМЕН ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМ

След оная трагична борба, която поетът с такова лирическо безпокойство е описал, всички очакваха, че ще се отърве от кошмара на нощните привидения и ще излезе на видело. Ала демоните на нощта сграбчат в своите прегръдки изнемощелия отрано дух и го понасят в тъмните дълбини, откъдето няма изход. Пълна безотносителност на чувства и настроения към външния мир, отпадане от реалността и умъртвяване на всички жизнени чувства характеризира втория период от поезията на Яворов. Художественото спокойствие, олицетворено в творчеството на Пенчо Славейков в мраморни образи на висша хармония, отново е смутено и над бездрото небе на белия Олимп се показват черни облаци, които скоро затулят целия небосклон. отново е нарушено равновесието на духа – втори-

ят дисонанс в нашата поезия, дисонанс *вътрешен*, възникнал върху руините на раздвоена и разпокъсана душа: от една страна, пълна душевна самота и изолация от света, от друга, страстно желание да се проникне зад ледената стена в тайнствената обител на душата; неумолими и жестоки влечения на чувствена природа и същевременно идеалистически пориви нагоре; мъчителен копнеж за щастие и разочарование от него, щом го приближи. Отшелник в манастира на своята душа, той се разпокъсва от най-противоположни влечения, които изнемогват богрите чувства; за цялото това опустошение се очертава смътният фон на някаква нова, свръхземна и извънчувствена истина във моралните категории добро и зло – „умряха там и дявола, и Бога“. Тоя фон е душата, в която лежи пепелта на всички истини и лъжи, която се издига над тях, слива се с природата и вечността и целия реален мир наблюдава. С тия очи Яворов поглежда веднъж образа и на смъртта:

Тя беше светлина
на пролетното утро, отвеки съчетена
с мъглата погранича на есенната вечер.
Тя беше само поглед, чиято дълбина,
загадъчнобездънна, сияе отразена
над нас в небосвода. Тя бе едно велико
мълчание сред всичко – сковало всеки ек
по цялата вселена. Една мечта самотна
последила тревожно, от себе си пленена,
виденията свои далеч от век на век.
И наедно с дихът ѝ, на всеки лист вълшебно
из хаосите никнат в път сънищата нейни
и всеки миг умира тъй също някой свят,
в път неин сън облечен. И безначално – няма
край нигде отбелязан стрелението нейно
из пътя на безкрая...

Във от идейната абстрактност, пречаща за непосредствено възприемане поетическия образ, видението на смъртта изтъква с дълбината на художествената концепция. Разширеното до безпределност съзерцание проектира в нея не интимно настроение или художествен блян, а я схваща като метафизическа проблема, в която влага не индивидуално, а космическо съдържание. Докато у Вазов последната е небитие, а у Славейков битие, у Яворов тя е съединителна нишка между едното и другото – светлина на пролетно утро, съчетана с мъглата погранича на есенна вечер. *Смърт – вечно творящо начало*, единствена същност, за която всички реалности са – облечени в път – нейни сънища, които се раждат и умират, и само тя остава вечна, последила тревожно своите видения от век на век. Пределната линия между живота и смъртта тук се заличава – едната преминава в другия – и двете само мигновения, стрелки на неизменното движение във вселената. Свръхиндивидуално и извънчувствено, това схващане предполага предишните – както и поезията на Яворов от последно време предполага решение на проблеми в творчеството на предишните двама.

ПОЕТ НА НОЩТА

40

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Не само върху него, но и върху неговата поезия е метнат тъмният воал на нощта, който той нивга не сменя от лицето си и който засеня тревожните очи, безпокойно вгледани в нейните привидения. С пръст на устни минават те пред забуления поглед, но едвам се втренчи да ги различи – мяркат се в далнината нему силуети на чудовищен сън. И както нощем тревогата на деня се заменя с лепета на цветята и злокобния говор на демоните, така мелодията на тая поезия е композирана от шепота на най-тъмни настроения. И върху формата ѝ личат нейните следи – вътрешната дълбина и съсредоточеност на настроението – не казаното, а онова, което се предчувствува и непосредствено долавя в невнятният говор на душата. Ала тя не е тиха и галена вечер, която мечтателно се спуска и закрива всичко със своите ресни в тих романтичен блян; студена, непрогледна нощ, която, хищникът същ, дебне и изпокъсва всички струни на вътрешна хармония, като оставя само една: жицата на безкрайното. Пребулени се влачат плачущите тайни, но кой ще чуе техният говор, кой ще долови откровението на нова истина? В агонията на утрешния ден всичко е полумрак: очертанията на външния мир се сливат с призраците на собственото въображение и действителността се откроява като сън. Тъмни се мяркат в далечината недомълвените контури на новия ден, но небосклонът не се отбуля свършено за погледа и утринната грезгавина е само смътно предчувствие за онова, което с тихи стъпки се приближава.

А все пак, преди да се мръкне, е било ден, и през погледа на поета широко се е разтворил божият свят. И първите му стъпки по него са огрени от слънце, което широко разтваря дверите на отзивчивото сърце за топло съчувствие към другите. Мотив на най-ранната му поезия е социалната неволя и тема на въдъхновение тежката орисия на селянина. Тия линии очертават небосклона на неговата поетическа възприемчивост, когато вниманието всецяло е устремено във вътрешния художествен глас сподавен. Поетът не се е прибрал още у дома и неговата поезия е акорд на чужди страдания, не трепет на интимни чувства. „Не е за него дума“ и „На един песимист“ са първи бойни думи на поета гражданин, невъзможен до самостоятелен поглед на живота, който той наблюдава под тъгата на предвзети идеи и шаблон. И по съдържание, и по форма те не внасят нов елемент в нашата поезия и не представляват нищо ценно: вместо широка възприемчивост на свободна поетическа душа намираме публицистически настроения без никаква перспектива и оригинален поетически фон. Шаг напред, към отървяване от тая преднамереност, представлява досущ оригиналната лирика „На нивата“, „Градушка“ и „Май“. Поетът млъкна и от трибунално съчувствие минава към непосредствено рисуване и вживяване в селския живот, към предаване неговия патос. Макар погледът му все още да е ограничен в рамките на определени социални чувства, техният художествен израз е вече досущ индивидуален. Погледът на поета значително се разширява и от тясно партийно схващане и обяснение на явленията преминава към широкото им възсъздаване, което в природната стихия в „Градушка“ достига своята мощ. Най-е важна последната поради пълното сливане на поета с рисуваното събитие: народното тегло тук не е тема за „съчувствие“, а доловен със социална

41

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

интимност стон на селската душа. Тя е песен на селската неволя – не волната песен на Некрасова, в която е разляна скръбта на руската земя „без берегу и дна“, а българска неволя, необвеейна от романтизъм, непоносима и пак затаявана. На другите две пиески не достига и широта на замаха, и по-свободна поетическа концепция. Важни са обаче те за проявяване погледа на поета и за по-голямата художествена обективност, причина на което го голяма степен е и самата им външна форма – пълната конкретност на възпроизвеждане. Особените в рода си бегли жанрови наброски и отломки от природата – и едните, и другите са следствие на щастливия манер да се рисува теглото в реална обстановка и нагледност. На тъмните платна все по-често захващат да се явяват бели бои, докато в „Май“ сноп слънчеви лъчи заливат цялата картина и изместят назад черния фон: обзелата го радост при изгледа на цъфналия лик на пролетта е така подавяваща, щото му иде да затвори очи за бедите и светло си помечтай. Призрактът на социалната неволя отстъпва все по-назад, тъмнее и в „Пролет“ съвсем се махва от очите му. Дори лъжовна да е тя, това не му пречи да ѝ се радва като погранилото „Минзухарче“, у което първата целувка на слънцето събужда радостна усмивка. Тая богра песен символизира гошлата в сърцето на поета пролет, когато съзнанието се пробужда невинно и чисто като утринна роса и в него звучи ликующата песен на проясено интимно настроение. Хоризонтът на поетическата възприемчивост значително се разширява и външните възприятия се преломяват не вече през очилата на привърженик на доктрина, а през широкочувствующата душа на човека. С общочовешки замах са възсъздадени националните теми „Заточеници“ и „Арменци“, особено последната, която по лирическа мощ е една от най-про-

чувствуваните работи от това време. Бунтовната песен, която страхотно влящата буря подема из кръчмата и разнася широко по света – това е замах на поет, възмогат до общочовешко мировъзрение. Като се вслушате в нея, долавяте ехото на „Хайдушки песни“, волните вихри на Пирин. Защото тук поробенният народ се е отдръпнал в далнината и едвам се мярка черният му силует: на фронта стои въстаналият бездомник, сякаш излязъл в Балкана не да изпълнява социален дълг, а за да даде воля на хайдушкия си инстинкт. Преодоляване досущ всички социални връзки и отдаване на своя елемент – е основен и твърде важен момент в неговата психология. Не на „тъгите на роба“ са песните, а на волната хайдушка стихия и в това свое съдържание означават все по-голямо надмощие на индивидуализма и откриват най-широк хоризонт в първата стадия на поезията на Яворова.

Хуманност и топлота на чувството, което достига задушевност и простота, усещани като своя болка, отличават най-добрите прояви на тая поезия. Аз не мога да си спомня в нашата лирика песен по-интимна от „Недей ме пита, майко мила, от що съм люто наранен“ – струна, откъсната от поломено сърце и още ридеща. Тях придружава обаче художествено самонаблюдение, което се проявява в тънката изисканост на поетическата обработка. Съчетани тия две прояви, ще се получи индивидуалитет, който синтезира елементите в творчеството на Пенча Славейкова и Кирила Христова: емоционалната сила на единия и художествена обективност на другия. В крайната преантност на израза, в пълната обективация на мисленото съдържание в поетически образ или природен символ несъмнено той предполага творческото самосъзнание на Пенча Славейкова. Вътрешни мотиви на творческия процес разделят пак и двамата: у единия

той е симпатично, не реално преживяване на художник, у когото действителните чувства са преминали събития, замлъкнали акорди, от които той композира тихи мелодии на вътрешна хармония; у втория те са живи и непосредствени, макар и напълно обективирани емоции. Оттук отмереният и спокоен вървеж на стиха у единия и неумовното като подплашена птичка движение на стиха у Яворова, което всеки миг ви изненадва с движенията си. От Кирила Христова се отделя по това, че поетическият темперамент не е сурова, нерационализирана сила, която се излива в широко разляна форма като излязла из терена си река; преживяната емоция тук е претворена в поетически рефлекс или символ и нейните вълни са прибрани в рамките на художественото самосъзнание. Трепетът на чувството нерядко така е потулен, щото само то става безинтересно за нас и вниманието ни привличат само гънките на разкошната греха, с която е покрито. Освен „Лист отбрулен“ документи за тая пълна обективност са и малките стихотворения на интимни мотиви, към които поетът скоро преминава, след като задутан по полето среща мълчаливия чудак и в неговия загадъчен поглед узнава своята сянка. Тоя момент е съгбоносен, защото означава връщане назад, фиксиране погледа в себе си, изместване социалните мотиви от тъмните сенки на неговия живот. Така са обективирани последните, щото чувствата отпадат от своя жизнен елемент, стават безлични и универсални. Такаъв характер носят стихотворения като „Историята – имена“, „Стоях загледа“, „Сърце, сърце, смири се, клето“, важни не по лирически устрем, а по своята идейна значителност. Преминаването от преживяното чувство към художествена абстракция, превръщането на емоциите в рефлекс и безплътни сенки са елементи на концентриране душевните сили и на проме-

няване изходния пункт на неговото творчество: не външни възприятия, а неговата душа, която населява външния мир със своите видения. За мотивите на Яворовата поезия от втория период това е основна психологическа проблема, чието развитие и представлява тя.

Недостатъчно ясно тая диспозиция у Яворова – проециране своята душа навън – може да се отбележи и в първия период на неговото творчество, върху поетическата символизация на природата. Той не ни открива непосредствено природно чувство, но със своето настроение просто забуля природата, абсорбира я, като в долния пример, тъй характерен по своята поетическа експресия:

Безмълвна нощ и агски мрак...
И нигде звук, и нигде зрак –
почти допират о земята,
тъй ниско виснат небеса

Духът страдае притеснен,
умът блуждае ослепен...
О Боже, дай една Звездица –
и глас, макар на нощна птица!

Още по-характерен от приведенния пример е универсалният символ на същото настроение „Угасна слънце, няма я луната“, дето настъпила в душата на поета тъмнина простира черните си криле върху цялата вселена – „нигва ехо не ще се чуе вече по света“ – и цялата история и живот на вековете онемява в каменно безмълвие – „чудовищния сън на вековете остава неподвижен и мълчи“. Огромен психологически символ – природата е душата, а не съществуващ отделно външен мир. Отпаднала от своите видимости, последната живее живота на поета и прониква не през зрителния нерв, а през душата му, като се отлива във

формата на неговите поетически съзерцания. Оттук е къс пътят до пантеистично проникване в природата, изразено с такава интуитивна дълбина в „Самота“. Постепенно съзнанието смъква от себе си мантията на земни връзки, става все по-безплътна и в своята свръхемпирична чистота и абсолютност се слива с духа в природата. На тая висота самочувството на човек се изгубва, възроденият сред нощната тишина съзерцател подига в пантеистически екстаз отслабнали ръце към небосвода и глъхне и мре като *тиха песен* във вечната хармония. Разкошната поетическа огухотвореност на нощта, дълбината на настроението и всеобемният поетически жест – са красотата на дивната молитва на пантеиста, в която духът се издига до най-висша пълнота и единство. Тя открива най-широк *вътрешен небосклон* в творчеството на Яворова и означава строго очертан прелом в неговото съзерцание: всецяло съсредоточаване погледа навътре и дигрени във нощта, което съществува в неговата фантазия и което действителността не може да му даде.

Не без вътрешни трагични конфликти се извършва тоя прелом в душата на поета и в кошмарната „Нощ“ той е възсътвал тая борба с връхлетелите го привидения. Омаломощеният дух захваща ожесточен бой с демоните на нощта и когато съмва, те изчезват – оставили рани в сърцето от хищните си нокти. Вътрешното равновесие е смутено и съзнанието е немошно да съвладее своите преживявания – и на тяхната повилнялоост става пленница душата. Тая пасивност и отслабване на поетическото самосъзнание личи най-първо върху работата на художника, който не може да схване и обективира своите чувства в завършен образ, а последните се проявяват с лирическа неуравновесеност и безпокойство. Още един такъв бой и поетът се предава цял в прегръдките на нощта, коя-

то властно се възцарява в неговата душа и забуля със своята мантия целия външен мир. Взрейте се в тая чудна по композиция работа „Неизживените ми дни“: самозабравена, нощта все по-се увлича в своята хищна игра и изтръгва от демонската мелодия стенощи акорди; още по-напнатък: напрегнато и страстно удря върху най-долния клавиш – „чертай по него и в свирена мощ свирено се кикоти“ – и отведнъж отмалвяло се спущат върху рояла уморените ръце в безизходна резигнация – „вечно тая, студена, непрогледна нощ“. Работи като тая свидетелствуват за нещо ново у Яворова: композиционна обработка и развитие на мотива, градация на настроението, последване интензивността и тона на чувството – качества, присъщи и на по-нататъшните му работи.

За обзелото го настроение поетът ни разправя „В тъмнината“, дето, залутан по безпътен път, не знае той ли е ослепял, или слънцето угаснало. Светът и широкото небе на живота остават надире нейде угаснал спомен и художествената възприемчивост става тъпа за впечатления от външния мир. Разрушават се всички социални чувства и истината и цената на живота не се търси вече вън, а в себе си, в тайнствените дълбини на душата. Достигащият от света стон не предизвиква чувство у жив човек, а рефлекс в умряло за реални емоции съзнание, което всяка действителност наблюдава като невнятна сянка. За илюстрация на тая мисъл достатъчно е да се сравни отзвукът, който произвежда в душата на поета едно и също събитие – „Арменци“ и „Евреи“. Ни помен в последното от онова, което образува патоса и психологическата основа на първото. Социалното бедствие в едина случай предизвиква трепета на живо състрадание и поетическото чувство шурти като кръв от ранено сърце; в другия случай стонът на гоненото от съдбата племе долита ся-

каш не до ухото на жив човек, а в онемало и безлюдно пространство и се връща оттам сподавен и разширен ек. Първия път съзнанието е конкретно и определено в рамките само на даденото събитие, втория – от едничния случай върви към абстракция, докато той изгубва смисъл само за себе и има значение само като звено в гълга огъралица: от конкретното бедствие поетът преминава към рефлексия изобщо върху *съдбата* на голеното и проклето от Бога племе, сякаш описано да въплътява бедите на света. „Арменци“ е конкретна картина на изгнаниците, която подема със своята хуманност и топлота, „Евреи“ – безплътна историческа скица. Жизненият, непосредствено емоционален елемент сторва място на идейното поетическо съзерцание, което всяко явление от външния мир абстрахира, претваря го в отвлечена идея, така щото то губи – важно за нас – реално съдържание, а добива очертанията на поетическия рефлекс. Също това рационализиране на живота в отвлечена идея, отпаднала от своите конкретности, намираме и в интимните чувства, които се идеализират до безплътност, превръщат се в сенки и видения, така мощни над неговото въображение, щото съвсем затуляят действителността. Смътните контури на нова поетическа идеология са вече нахвърлени: фантазията потъмнява всеки идеал на действителния живот, вместо когото отгеля като единствен мотив за творчески екстаз хубавите сънища. Коемо е в „Нощ“ само сън, сега става действителност: сенките и призраците стават съдържание на живота, което вижда в мечтите си единствено мощно да го вдъхнови, а цялата реалност се открива в най-ужасяващ вид. Тъкмо около тоя център се върти вдъхновението на по-нататъшното му творчество; негов източник не са жизнени чувства или недосънуваният сън за земно щастие, а томление на безплътен дух към онова, което

животът в никой случай не може му и да. Съпоставена с въздушно нежните ваяния на окрилената мечта, действителността се разрушава и от нея остава само пепел. Оттук произлиза дисонансът между онова, което живее в неговите мечти, и реалността, развитието на която в разни нюанси може да ни обясни мотивите на цялата му поезия. Важно е у Яворова, че тоя конфликт е болезнено напрегнат и противоречията между чувствената и духовна природа достигат трагическа изостреност: най-безпоощаен и смел натурализъм и същевременно химерични настроения, преминаващи в мистицизъм. Това е поезия на вътрешно раздвоение и под тоя ъгъл аз ще скицирам по-главните моменти от нея.

Интензивността на поетическите преживявания, които се развиват до крайност и до своята противоположност, е психологична нейна особеност. Чувствата тук не са тихи ромони на душата, над която е прелетяла сянката на зареяно облаче, а вратоломни падения и подеми, които се стремят към безпределност. Всяко докосване до реалността предизвиква остро чувство на отдръпване, а, от друга страна, мирът на виденията е примамливото царство, към което духът полетява на крилете на демоничната страст. Въображението не е мирно в рамките на спокоен художествен образ или поетически символ, немощни да изразят устрема и безграничността на духовните подеми, от една страна, и ужаса на падението, от друга. Художествената форма се отличава с поривистост на настроението и истеричност на тона, който изобилствува с удари и нови съчетания, необходими да предадат движенията на *вилнеяща* фантазия. Нейната музика се движи между едва уловимата мелодия на невидими виолени, които ридаят в тъмнината, и хипнотизиращия звук на черковни камбани. Субективността на образите достига крайности – не

рядко досущ странни, смели и непонятни – и художествената емоция е така силна, щото се чувствува като физическа болка, духовните настроения се преливат в осезателни и звукови усещания. Уединението на Яворова например не е чисто духовна усамотеност на ясновидеца, комуто се явява откровението на небето, а се чувствува пространствено: легена сянка, която го отделя от хората и под която се смразява гръхът му. Вън от нея се движи светът, непонятен нему и той нему непонятен, и нахалост е всеки опит да се проникне зад стената; който приближи, стоварва само черен труп пред нея. Получава се остро *осезателно* усещане – уединението се определя в пространството, сякаш се напипва с пръсти, не е само духовно. Това е, както казах, следствие на доведената до *maximum* чувствителност. Еднаква е причината на същото впечатление от друго едно стихотворение – както и от отделни изрази в останалите, – в което е даден може би най-силен израз на вътрешното раздвоение: от една страна, идеални пориви нагоре, а, от друга, невъзможност да се отърве от влеченията на земния инстинкт. Душата се пробужда и в предутринен сън протяга ръце да стане, но примките на чувствеността я гържат здраво и пияната вакханка не я пуца от прегръдките си. Нийде с такава непосредственост, сила и нагледност не е изразено това противоречие:

Спи тежък сън душа след оргия безпътна,
задавена от бипназарските парфюми
на уличната прелест – *отвратена*, мътна
от евтини напитки, кръсъци и глуми.

На пладнята часа ще скоро да удари,
кошмарно спи душа, спи още непробудно –
не мога аз да стана. Станаха другари,
излязоха – и вън заглъхват стъпки мудно.

Притвориха зад себе си врата другари...
Аз искам въздух и прохлада, как да стана?
И вечер наближава! – пладнята настана
сред пушек от тютюн и винни пари.

Почти потресният натурализъм на рисунъка предизвиква у нас *физиологическо* усещане на вино и заглушена атмосфера, в която отмаляват усилията на душата да се подигне от кошмара. Поетическата емоция е дадена тук в нейната непосредственост, в момента на самото изживяване, непревъзможната от художника и превърната в чисто духовно съдържание. И полученото впечатление е по-малко естетическо и повече носи характер на нещо жизнено и реално изпитвано. Тук неочаквано се докосваме до принципалния въпрос за същината и рамките на поетическите чувства и за условията на естетическата наслада. Идеалният характер на тия чувства, превърнати от творческото самосъзнание в прояснени художнишки настроения, на които нашата душа безопасно се отдава по вродения инстинкт за свободна вътрешна игра, е основен елемент и условие за това въздействие. Тъкмо обратно е в цитираното стихотворение: тия чувства са дадени в тяхното *настояще*, не превърнати в илюзии, а с остротата на реални усещания. Това е винаги тъй, когато изостреността на художествените инстинкти взема връх над творческото самосъзнание и вътрешното единство на душата е смутено. В случая: незримите и идеални стремления властно я теглят към небето, но не лесно ѝ е да се отърве от чувствената природа. В това се корени именно идеализмът на Яворова в ония стихотворения, които не е чудно на пръв поглед да се сторят неморални, дори цинични. Не в жестокия инстинкт на земната страст, а в жаждата на душата за „въздух и прохлада“ е възвишаващият момент в горната грама. Колкото тая жажда е

по-неутолима и очите, през които се гледа светът, непрозрачни, толкова и всичко реално изглежда отвратително и чудовищно – на снега всеки предмет се откроява по-тъмен. У Бодлера можем да наблюдаваме досущ подобен случай. Неговите „Les Fleurs du mal“, в които са събрани отровните цветя на една култура, отпаднала от Бога и нравствеността, ни ужасяват със своя жесток натурализъм. Декадентски изтънчената страст за неизпитани удоволствия, потресните сцени на нощта и на затулените улици, кошмарното царство на вампира – такъв рисунък е намерил светът на неговото платно. Но не в рисунъка е същността, а в душевното настроение – стремежа нагоре, жажда-та за нова, гемонична красота, която одухотворява и най-земната чувственост. На крилете на сатаната той полетява към идеала, а отровните цветя – те изгарят в кадилницата – димът се възнася високо към небето. У Яворова пиески, в които идеализмът и чистотата на влеченията не за всеки е лесно видима, има само няколко: във всички останали той е явен и гемонично устремен. Освен изброените – и „Чудовище си ти, чудовищно дете на престъплението и позора“, дете човекът, по-точно, земното в човека е зацриховано в най-черни краски: последният е въплотен в един хиперболизиран образ – огромно чудовище, което като змия се е впило в земята и в което стои, вградена в камен зиг, душата. Но как би желал да проникне вътре и как би го приласкал живота, плът и дух на самотата – следва веднага вторият момент, отстъплението.

Томлението да се проникне зад легената стена в тайнствената обител на душата, единствена същност и абсолютна истина, е мотив на по-нататъшното творчество на Яворова. Угасва хубавият ден на лъжата – денят, когато целта и смисълът на живота се е търсел във и всичко, което образува негово съдър-

жание, е сега „миражи на вчерашния ден“. Умира и последното закъсняло ехо от света. Скоро ще се мръкне – вратите на манастиря се затварят – пълна тишина. Към тъмнеящия – кой?... По-тихо!... Кой чука?

И аз сломен попитах и сломен
най-после чух! То беше – там – душата,
една възшебна корда в тишината,
то беше *моята душа пред мен*,
звучаща тихо „може би“!

Може би – всеки си има едно „може би“ – е невъзможният шепот на душата, доловен при полусънно съзнание, когато слухът сякаш стреснат се взира в ненадеен зов. То е онова състояние, когато ний се намираме под прага на съзнанието – при което старецът на Метерлинка говори, че чува *своя глас*. И тъй тихо и вътрешно значително е това „може би!“ – нещо подобно на „свърхсловото“ на Пишибишевски, т.е. дума, която е не гол символ, външен знак на известно съдържание, а звук в непосредствено единение с него, пълна негова проява. Макар нигде пряко не изказал и не развил своите поетически идеи, реди мотиви от поезията на Яворова засягат философските настроения на Метерлинка. И в драмите, и в своите поетически евангелия Метерлинка определи като истинско познание не онова, което се постига по емпиричен път – чрез разума и чувствата, а чрез третия една същност на нашата духовна природа – *душата*. Отвъд завесата на нашите страсти и желания, които ограничават рамките на външния оргинерен живот, ний живеем смисъла на своето истинско битие в съприкосновение с нашата съдба и великото Незнайно, което ни заобикаля. То е елементарното, отбулено от покривалото на опита съзнание, сведено до състоянието на наивните детски души, при което единствено се постига духовно просвет-

ление и върховната мъдрост на живота. Ала нашата душа е затворена с вратите на разума и чувствата, които не ни дават да се приближим до себе си и чуем гласа на Бога. Тъкмо в тия отношения, които всеки от нас има с безконечното, а не по оргинерните дела и добродетели, които са само цветя и ефимерни листи на душата, е нашата личност и нейната ценност. Но колцина позират за тия скрити в нас съкровища? Ний живеем тука, движим се, говорим и вършим, но нивга не се докосваме един други, нивга не се разбираме, защото стоим на повърхността, далеч и от сами нас. Загатната и преди, тая идея Яворов развива в едно стихотворение, дивно по план на разположение, композиция и художествена проникнатост. Всички отношения на любовта между мъжа и жената са безпомощни жестове да се доближат един до други, защото техният фон не е душата. Рисуният е оригинален и пълен с изящество: на бял рисувателен лист с креда – сякаш тънка японска гравюра, с толкова прости линии и пак тъй изразителна:

На тъмна нощ часът. Аз гледам откроени
две тъмни сенки. Там, зад бялата чавеса,
де лампата гори – в поле от светлина,
две сенки на нощта... Сами един пред други,
сами един за други в жажда и притома,
там – сянката на мъж и сянка на жена.

Мъчително глава се към глава навежда –
те няма да се чуят: искат и не могат.
Те шепнат може би – от що се те боят?
Напрегнато ръце се пред ръце протягат
и пак се не докосват! Искат и не могат...
И пак, един пред друг, един зад друг стоят.

Те шепнат може би, но може би и викам,
но може би крецят – те няма да се чуят,
две сенки от нощта, през толкоз светлина...
Те няма да се чуят, ни ще се досегнат,
сами един за други в жажда и притома,
те – сянката на мъж и сянка на жена.

„Ще го иде време може би, говори Метерлинк, когато нашите души ще се виждат без посредството на чувствата.“* Такива моменти ген гнешен са редки. Когато затихнат вълните на външния живот и снемем бремето на страстите, настава момент на абсолютна безметежност и пълнота на духа, който се предава на вътрешно съзерцание. Тогава у нас се пробуждат „заспалите ангели“ и ний заживяваме в съседство с Бога и безпределността. Вратите на храма се разтварят и нашите души се срещат там и като родни сестри се разпитуват със съзиди на очи и в техният без слова разговор се откроява много по-дълбока истина, отколкото в най-високата мъдрост на Сократа. С една реч, гумата е тук за нова „трансцендентална психология, която заключава преките отношения на душите“. Дивната „Вълшебница“ – това е душата, която среща своята сестра и потъва в ням екстаз – в млчанието е нейният апофеоз.

Душата ми е пленница смирена,
плени я твоята душа! – пленена,
душата ми е в тихи две очи.
Душата ми те моли и заклана:
тя моли; аз те гледам – век измина...
Душата ти вълшебница млчи.

Душата ми се мъчи в глад и жажда,
но твоята душа се не обажда,

* Le trésor des humbles. Le réveil de l'âme. 29.

душата ти – гете и божество...

Мълчание в очите ти царува:

душата ти се може би срамува

за своето външно тържество.

Външна проява на тайнствената интервенция на душите е любовта. „Любовта е най-божествената форма на безконечността.“* Момент, когато две души взаимно се познават и в радостно умиление гледат една в друга и в цъфтенето една в друга е тяхното ненаситно блаженство. Образът тук нивга няма реални очертания, най-много се индивидуализира до лека контура, каквато поетът с широк пантеистичен замах е дал в „Ела“: той е изтъкан от зари, от свежия лъх на юга и гъха на розата. Любовта е тук чистота и красота, на които е чужда всяка задна мисъл. Езикът на душите е мълчанието и връзката, която ги съединява, молитвата. „Да обичаш тъй, това е да стоиш пред едно същество, както стоиш пред Бога. Да обичаш тъй, значи да не различаваш повече красотата, която се превръща в любов, и любовта, която се превръща в красота. Да обичаш тъй, това значи да гойдеш толкова близо до Бога, щото ангелите да те обладават. Да обичаш тъй, това е да цъфтиш заедно със същата душа, която малко по малко става единствен ангел.“*

Две хубави очи. Душата на гете

в две хубави очи – музика – лъчи.

Не искат и не обещават те...

Душата ми се моли,

гете,

душата ми се моли!

Сякаш рязко прозвучалият дисонанс в душата на

* La Sagesse et la Destinè. 71.

* Le trésor des humbles. 306.

поета е замлъкнал и вътрешната хармония възобновена в мистичен екстаз, в тихо самосъзерцание, при което се постига върховната мъдрост на живота. Сякаш – но не защото на лирическия темперамент на Яворова е чуждо успокоението, което носи чисто философското прозрение, постигнало абсолютната истина. Свършил-несвършил с тия настроения, поетът недоволно хвърля мантията на метафизичния покой и полетява стремително нагоре, като образува една линия, недогонена и с изиящни извилини. Погребаните във философската тишина на Метерлинка чувства отново вземат оръжието си и почват ожесточен двубой. Противоречието между чувствената и духовна природа отново е открито. От неговите стрели тоя път Яворов избягва, като хвърква на крилете на безумната си мечта. Основната диспозиция и тук е същата – мерило за всички ценности е онова, което живее в неговата душа и проекцията на което гури вън. И понеже светът не хармонира с неговите възжеления, той губи всеки интерес и значимост за художника, немошен да задоволи неговата стремителна мечта за неземна любов. При всяко докосване до реалния мир снежният блян се покрива със сажгите на страстта и потъмнява. Предметът на любовта дотогава е мощен да го опияни, докато живее само в неговия блян и отпаднал от всички реални свойства, го съзерцава като недогонена мечта. Още в най-ранната поезия на Яворова се очертава тая религия. На неговата любовна лирика е чужд както чувственият, неодоухотворен от висши духовни подеми, еротизъм на Кирила Христова, така и спокойният и светъл, оросен от съзлите на художника блян на Пенча Славейкова. Вместо едното и другото намираме трепета на гънките на нежно бяло покривало, под което няма жив човек, никакво реално съдържание. Предметът на обаянието нивга не се приближава, не добива

реален живот и плът, а е само минало, сянка, илюзия чиста и безплътна. Спомнете си „Мечта“ – поетът сам се съмнява в действителността на любимия образ както се явил, така и изчезнал – без да му продума, и оставил само безпокоен спомен за нещо много хубаво и мило. Докато се съвземе от дивната песен на прелетялата над него птичка и вдигне очи да я види, тя отлетява на юг – неговият път е на север и нивга те се не срещат. Не се срещат, ала остава по-яка връзка помежду им – споменът и неотразимото обаяние, в което остава да живее и съзерцава тя в нейната отдалеченост и идеална чистота. Тъй властна става тая мечта над чувството на поета, щото съвсем му заменя изгубения предмет, дори го побеждава: една тя става реална, способна за поетическо очарование, а реалният образ изгубва всяка примаamlивост, става нетърпим за погледа и съзерцанието. Щом захване последният да се приближава, от гъха на живота тяло мечта та полинява, обаянието изчезва и поетът се отдръпва боязливо назад. Рисуваната с импресионистическа техника картина отдалеч ни дава чудна илюзия, но с постепенно приближаване тя отпада, разрушава се съвсем и остават само разлени петна и пластове бои, които не се обединяват в никакво зрително впечатление. Земният образ само дотогава е привлекателен и могъщ, докато е само измама и непостижима мечта. Щом последната добие реализация в действителността, тя умира и се развенчава от своя поетически ореол:

Под нежната омая на вечер замечтана
и двамата ний горим! – *не идвай чак при мен...*
В прегръдките си взел те, когато ще желая
цял с тебе да се слея – и ний ще се топим
в най-висшето блаженство, мъчително *далеко*
от себе си тогаз усещал те бих аз.

Ах вечер замечтана очите ни закрива –
и двамата се топим! – *но по-далеко стой...*
Изгубил те от поглед, когато ще престана
да мисля зарад тебе, ний двамата ще горим
един за друг в притома – и колко, колко близко
усещал те бих аз до себе си тогаз!

По-далеко стой! – е предпазвателният вик на стрелочника към замечтания образ да се не приближава към опияненото в съзерцание на своята мечта сърце, дето го очаква катастрофа. Защото всяка реалистична подробност би смутила естетичния захлас и от него би останал само пепел. Както зимните цветя по прозореца изчезват, щом се дъхне, така и любимото същество би изчезнало при първо облагане. Или може да се приближи крайно предпазливо – в безплътни очертания, само в линия и контури, в които поетът да е волен да вложи мечтано съдържание. Кога се мръква, е най-удобно време за това. Тихо и с безмълвни стъпки, пребулени чак доголу с дълги бели воали, си отиват от черкова монахини девици със смилено кръстосани ръце – те са гърбом, нито лицето си обръщат, нито дума проронят – мяркат се само снежни силуети, които се отдалечават, гаснат и стават едва уловими видения. Настъпва момент на пълно естетическо упоиване: когато съзерцаваният предмет е само изтъкан от нежни линии призрак. Стига само да се обърне с лице насам или продума, въобще да даде признак на жив човек, преследващите стъпки на поета веднага се спират и той в уплах се взира в ужасеното ѝ лице. Нужна е тя само да отлее неговия изящен блян, да му даде форма и конкретност. Оттук пълната безотносителност и безинтересност на живия субект сам по себе, върху който се облича само венчалната рокля на хубавата поетическа мечта. Щом я снемат нежните рамене, тя остава самотна – гола и бездомна мечта, чис-

та и прекрасна и сама един живот. Всяко подобно отбулване на предмета в смела нагота донася разочарование и той повяхва, но мечтата не умира, а възкръсва, потъмнял призрак, който дири ново въплъщение. Тя е само неизблема, изящната талия е преходното. Тая е естетическата проблема на най-пластичния и нагледен образ у Яворова в „Затмение“. Без да ни каже поетът, сами се усещаме, че неговата любов е сразена от докосване до реалността. От това докосване предметът е станал безразличен, но крилатата мечта, за време потъмнена, възкръсва нежен призрак по неговите следи – нея ще жали той, *своята* любов. Накитът от увехнали цветя, с който е обкичен нейният сякаш засмян под воала образ – е изящен декагентски декор. Декагентски е и патосът на това стихотворение, не сантиментална елегия, а чисто рефлексивен лиризм, който тъкмо съответствува на *съзерцателността* на тия настроения.

Взирай се. Тя тъй ще оживей,
от светла нежност цяла изтъкана.
Призрак в твоите следи...

Невъзможността да намери идеален образ, в който да въплоти своя блян, добива осезателен релеф. Томлението да бъде тя огледало на неговата душа, „арфа яснозвучна, за тайната ридаяща в тъмнината в съзвучие с него“ посрещат сажгите на земна страст и дисонансът се усилва. Възжелението за земна чистота е така интензивно, щото се материализира („моя хладен блян, от светнал бронз излян“, „разплакнал се кристал“), от което пък впечатлението е остро и антихудожествено. Пътят към висините, дето се намира поетът, е път на нейния „Възход“, когато тя се окъпва в най-чистата стихия, кръвта на неговото сърце, и огрява във вълшебно сияние. Демонът я изнася при

звездните предели и с орловите си нокте прониква при нейния дух, като махва всичко земно и остава само „зрение и слух“. Настъпва вихрен подем на душата, която на смърт се впила в *създадения* от нея образ мечта на нейните мечти. Устремът към очарованата робиня на сънуваното щастие е безумен и непобедим и негов завършек е сливането на двете души в свръхземен блян. И у Славейкова любовта има идеален характер, но у него тя е кротък спомен по „свидно дете“, който тихо се изживява. В златните поли на зареяните бели облачета съзерцава той своето бленувано щастие, но те са много високо и нито наум му минава да се възбере до тях. С демоничен полет Яворов се устремява към изваяната от него мечта, с желание и себе си, и нея да погуби. Той е вихър и мъгла, устрем без предели и цел. Понеже обект на неговата любов е не от тоя свят същество, затова тя е любов в нейната свръхемпирична чистота и абсолютност. А понеже отсъствува всяка възможност за чувствено обладание, тъй като тя е само висш духовен подем, любовта е неутолима. При най-леко докосване до нежния цвят росата, в която се оглежда сунината на небето, би изчезнала и сам той би повехнал. А понеже любовта е сама мечтата, която във външния мир намира себе си, затова ще съществува, докато и последната съществува – любовта е вечна. Нейното разрешение е или в непрекъснатата хармония на двете души, или в сливането им и изчезването в небето като дим, без никакви материални следи. С невидимите жици на безпределността плете Яворов в „Денят на самолъжата“ I и II нежните имортели на своята любов. Недогонени перспективи на най-устремения платонизъм в нашата любовна лирика.

Загатнатото и преди приближаване към Космоса, издигането до универсално съзнание, намира пълна проява в „Демон“ и „Песен на песента ми“. Демонът из-

гаря в пламъците на страданията, за да се издигне до оная ледена чистота, до оная всеобемност, когато става храм на цялата вселена, олицетворява битието. Той изживява в най-силен трагизъм противоречията на своите две природи, в пламъците на които изгаря, за да се слее с гимът му с природата и вечността. Съзнанието става свързанин индивидуално, затова и всички категории на нравствената личност изчезват: моралните категории добро и зло се обезличават – добро и зло се сливат в нова „вълшебна“ дума и настъпва оценката на нравствената индиферентност. Радостта е страдание и страданието радост – и едните, и другите така интензивни, щото пламъците им се преплитат. Няма истина и лъжа във от сърцето на поета, което е храм на вселената – едно е истина: безразличното жалко страдание. И проблемата за живота и смъртта се разрешава свръхчувствено и космически, като се заличава пределната линия помежду им: размахани криле, с които той лети над вечността. Когато през вихъра на неговите агонични страсти погледът на поета случайно се отмерне към земята, гледката е така комична, каквато ни е дал в „Идилия“. Не само за нас, но и за поета това състояние е ужасящо и в един момент на трагично самонаблюдение той изтръпва от него. Под куршумената повърхност на водата, в която се отразява безцветното небе, лежи израненото чело, изпод което се подават сноп езици: змиите на *хаоса*. Следващият момент, когато поетът не може да се познае и изтръпнал от ужас се отрича три пъти „Не съм аз там, не съм това!... Не съм!“, е пълен с драматизъм.

Ако той не символизира определено вече желание да излезе из мира на сенките и открие погледа си за слънцето, във всеки случай той е момент на поетическо самосъзнание. А от самосъзнанието не е далеч до надживяване своите чувства, просветляване на духа и

до вътрешна свобода. Затова като че ли е искал поетът да загатне в долното стихотворение, в чиято тиха музика умират тъмните настроения, които още го приспиват в люлката си, но и околните предмети все повнятно се очертават в предутринна мъгла. Звукът е тук полутон, краската само оттенък, линията едва уловима контура.

Прохладен лъх от ангелско крило,
о, ангел, о, дете! –
зефирен лъх от ангелско крило
сред зной облъхва моето чело;
отпаднал ме лелее нежен сън...
Зора се зазорява във.

Мелодия неземна сред нощта,
о, песен, о, дете! –
мелодия вълшебна сред нощта,
лелее и приспива мисълта;
зора се нова зазорява във
и празничен се носи звън.

Душата ми тъгува и мълчи,
о, съळा, о, дете! –
душата ми бленува и мълчи
и тихо капят сълази от очи:
аз слушам празнично тържествен звън
през утрен сън – уви, през сън...

В полуразсъмналите силуети на нощта все поясно се отселя Диана, която разсипва косите си.

МОТИВИ ИЗ НАШАТА ЛЮБОВНА ЛИРИКА

64

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Афоризмът на Шибишевски, че любовта е оста, около която се върти животът, изразява същевременно нейното значение и за изкуството – една от основните негови проблеми. Чувственото отношение към любовното същество, поетическата перспектива, в която живее, състоянието на разлика – в индивидуалното съдържание на тия моменти се открояват вечно нови мотиви на творчество. И колкото по-различни струни са извлечени из еротическата песен, толкова повече поезията се характеризира с вътрешно богатство и националната гуша с по-широка поетическа чувствителност. В своята студия за народните любовни песни Пенчо Славейков е възпроизвел концепцията на любовта в научното творчество. Моето домогване е да проследя – в основните му тонове – нейния израз в художествената лирика, да обознача моментите на нейното развитие и да определя жизненопоетическата ѝ ценност.

ЕЛЕГИЯ

Родени в една епоха, когато най-първо са принадлежали на своя народ и най-подир на себе си, в душата на поетите преди Освобождението са звучали само бойни струни, едни каквито са могли да събудят за спалото петвековен сън племе. Тяхната поезия е акорд на социалната неволя, песента им – песен на тъмното робство и революционния инстинкт. Нито е било вре-

ме, нито е имало кой да слуша песни за лични радости и тъги. Крежките клончета на едва поникнали интимни настроения се прекъсват от страхотно влящата буря – в нея не могат да виреят нежни цветя, само яки, необезветвени дълбоки устояват насреща ѝ. Младостта е била тъга, защото е трябвало да вехне като нежен стрък, който не е виждал слънце, и пролетта е носила само жалби на помръкнала моминска хубост. Тая песен на Любен Каравелов изразява най-ясно настроенията на момента:

Не раждай ме, мамо,
бяла черноока,
не давай ми снага
тънка и висока;

че ще мене, мамо,
турчин да залюби –
тебе ще убие,
мене ще погуби.

Босилекът, мамо,
не расте без вода,
а момина хубост
цъфти на свобода.

Тоя песимистически мотив се връща в четирипет стихотворения, дето се говори за младост и любов. Безотрадността на чувството у Любен Каравелов е в свързка изобщо с неговата поетическа отзивчивост, в която отсъствува по-силен обогряващ импулс. Неговият натюрел се изразява повече в политическата активност на времето и доколкото е бил засяган от поинтимни вътрешни факти, последните не са могли да се развият в един поетически елемент, защото са били сподавани в чувството на робство и угнетение, което и съставлява патосът на неговата поезия. В него

65

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

е сподавена и любовта и носи характерния му израз – стон и окайване.

И у Ботев дългът към роба е надделявал всички други мотиви, но социалното чувство у него се издига до истински лиризм и се драматизира с по-сложни психологически мотиви. Непосредствеността на неговото творчество се проявява не само в задушевия тон на песента му, всяка струна на която е откъсната от наранено сърце, но и в индивидуалната ѝ чувствена подплата. Събитията в интимния живот на Ботев определят вече до значителна степен неговото настроение и внасят в душата му елемент на вътрешно раздвоение и борба, в която могат да се обозначат дори и отделни моменти. Като първи такъв трябва да се счита моментът на спомнянето. В своето скръбно сърце поетът все е запазил едно кътче за милия образ на детинството и за първата усмивка. Това минало възкръсва в чувството за родния край, дето е поругано всичко свидно на сърцето му. Но – което е важно – тоя спомен не се съпровожда с пасивно настроение и безотрадност, а става мотив в революционното съзнание на поета, стимул за борба. Той не може без ужас да гледа как

Турчин бесней
над бащино ми огнище:
там, дето аз съм порасъл
и първо мляко засукал;
там, дето либе хубаво
черни си очи вдигнеше
и с оназ тиха усмивка
в скръбно ги сърце впиеше.

Жаждата за мъст става господстваща стихия в неговото настроение и в нея поетът се самозабравя и мъчи се да забрави скръбния спомен. Защото той би се утвърдил в душата му като мотив на робство и

изнеможване и би го отклонил от пряката жизнена цел. А в боя е трябвало цялостна, нераздвоена душа и устрем в една посока. Затова във втория момент – момент на разкаяние – поетът махва ръка на очарования образ, на своето първо либе – да го не смуцава със своята любовна песен, че друга песен звучи сега в неговата душа, песента на неволнишкия живот. Нейният образ предизвиква у него не вече полуда, а разкаяние за онова време, когато е бил неин роб, плачещ за един поглед и за една усмивка:

Ти имаш глас чуден – млада си,
но чуиш ли как нее гората?
Чуиш ли как плачат сюрмаси?
За тоз глас ми копней душата
и там тегли сърце ранено,
там, де е все с кърви облено!

Бурята заглушава тихата молба на сърцето и картината на робското тегло затуля и най-хубавата любовна мечта. В тоя жест, с който Ботев махва ръка на мило и драго, е драматизмът и нравствената ценност на вътрешната борба, из която поетът излиза *пожертвувал* своята любов. Не е трябвало сега да дава воля на интимните си чувства, защото другаде го е призовавал дългът – там, „де гинат сили и младост, де всичко е в кърви облено“. Когато се върне с байрак и отбор дружина, тогаз ще е време за веселби – тогаз поетът ще прегърне първо либе „с кървава ръка през рамо: да чуи то сърце юнашко как тупа и играе“. Реализацията на тоя блян намираме в „Пристанала“: наистина Дойчин не се връща, а заминава за Балкана, но той е окрилен и радостта му е радост на победител. Тоя момент характеризира любовта у Ботев като енергия и жизнерадост. Тя драматизира неговото революционно чувство – било като елемент, който поетът се мъчи да преодолее, било като възхняващ

импулс за борба. По своята обусловеност от него любовта се открива като едно *хайдушко копнение*, което носи всички особености на неговата бунтовна чувствителност. Рамките, в които Ботев поетизира своята изгора, са усойте на Балкана, а сама тя олицетворява смелостта на волна като вихър душа: млада, хубава Стояна е хайдушката му стихия, неговата „горска птица“, която не ще да чуе бащини завети и избягва в гората.

Досуш различен по поетически склад на душата е П. Р. Славейков. Лутащ се цял живот между народа, делил с него радостни и тъмни дни, във от тая обществена дейтелност, той се открива и със свой вътрешен, интимноемоционален мир. Тук именно поетът е бил отзвук не на народната душа, а на самотни, само нему знайни настроения и се е усещал сам. Чувството на самота – най-ранното поетическо чувство – намира у Славейков свенлив и задушевен израз. „Ето, мръква се и днес, всеки вкъщи се прибира и другарче за нощес на леглото си намира.“ Само поетът се връща у дома сам – между четирите стени и студения юрган. От тая самота той често се оплаква и има една песен, характерна по хубавия поетически израз:

Не растат самички в поле цветовете
нито птички пеят сами в пролетта,
без сърце другарско тежки са дните,
тежък без надежди живот на света.

Като всеки самотник Славейков живее с мечта за своя другарка – той пее за любов. За определяне тона на неговото чувство няма, разбира се, да се обръщаме към ония стихотворения, в които Славейков, като всеки художник, се издига до ирония и над най-сериозното в себе си. Тук поетът го удря на майтап, макар хумористичният тон често пъти да прикрива съвсем сериозни настроения, както е случаят в „Дъртешка

любов“: и на старини нему се не иска да престане да люби и в ироничните подмятания, че му е минало времето, привежда като аргумент дори и побелелите си коси, защото – и момите се кичели с бели китки. В тия и тям подобни стихотворения любовта не е освен празна залъгалка за минаване времето, „любене“ с думите на поета, единствено оправдание на което е било, че без нея „нафиле е и зле е на света да се живее“. Не предават задушевия характер на неговото чувство и унак сериозни пиески като „Борба за целувка“, значителна като граматическа композиция, „Нагласа“, момент на любовна прилука, прекъснат с една твърде изразителна поетическа картина, и нежната песен „Слушай, грукже, дай ръчица“. Интимната същност на любовта у Славейков се заключава в ония стихотворения, в които е дал израз на *любовната си тъга*. Тя е неговото настроение и индивидуалният чувствен тон на любовната му песен. Източник на тая тъга е разлъката. За любов собствено Славейков отваря дума само след разлъката: отпреди знаем само това, че тя, неговата другарка, му е изменила. Измяната е била могна развръзка на всички сантиментални истории по онова време – и дълго след онова време. Тя го жестоко наранява и оттогава поетът остава да живее само с безутешни мечти за нея. Сладката песен на *канарчето* напомня „гласът на милата мома, станалото в страна далечна“ и разбужда тъгите му. Въобще само когато Славейков се отвърне в миналото и се вдаде в мисли за нея, става сериозен и в думите му звучи нота на истинско, непосредствено преживяно чувство. Тук вече е загатнат основният мотив на любовта у Пенчо Славейков с тая само разлика, че докато у последния спомнянето е жизнерадост, у П. Р. Славейков е *мълчително* състояние на душата, предизвикано от това, че мечтите не могат да му заменят действителност-

та. Това е поне впечатлението от тъгата, спотаена в тия два откъслека:

Докрай ли ме остави ти,
едничка моя радост –
за тебе в жалби и мечти
да губя мойта младост?

Ах, къде си, гружке ти,
на душата ми душица,
дали само във мечти
ще ме свари и гнес зорница?

По своята поетическа искреност и простота тия песни са един значителен литературен факт и ден днешен. Тия им качества напълно хармонират и с образите, в които Славейков си представя своята изгора: поетическите обръщения към нея „дружке“, „радост“, „на душата ми душица“ и пр. откриват една съзнателно изразена нежност в неговото чувство. Аз обобщавам характеристиката на любовта у писателите преди Освобождението така: тяхната душа е била притисната от робската атмосфера на времето и не е могла да прояви свободно и напълно всички свои ценности. Затова и в своите най-жизнерадостни тонове любовната песен през време на робството носи нерадостното настроение на една елегия.

ЕДНА МУЗА В ТРАУР

И след Освобождението не настъпва отведнъж очакваното разведряване на поетическата душа. Грозни политически облаци се вият на небето и затулят от погледа хоризонта на деня. Поезията е ограничена все още в рамките на социалната действителност и черпи своето вдъхновение и импулси отвън. Ако неин

мотив през време на робството е бил освободителният идеал, сега тя воюва за хуманност и човешчина в душата на развилнялата се сган. Ала отпаднала на своята делничност и егоизъм, последната или нехае, или съпровожда призивите на поета към идеали със сардонически смях. В тая безцелна борба с тъпата животът отрано сломява поета и прокужда и радост, и песен от сърцето му. Животът му носи само разочарования и младостта – покрусени цветя. Патосът на разочарование характеризира и любовта у Вазова като едно *страдание*. Страданието е изобщо дял на поета и тук се открива въпросът въобще за поетическия мироглед на Вазов и за неговата връзка с поезията на Алфред де Мюсе, която сега не мога да разрешавам. Източникът на любовното страдание е същият, който и на социалния му песимизъм – неотзивчивостта на неговите идеали: вместо истинска и дълбока взаимност на неговите чувства отговарят с притворство и измяна. Затова от радостните увлечения на младостта у Вазов няма никакъв трепет – на любовта поетът е вкусил само отровния сок и свитият от нея венец е от тръни и бодли, не от цъфтящи рози. В стихотворението, което привеждам за пример, не трябва да се обръща внимание на тривиалния израз:

Отрано аз изпил съм
на любовта пелина
и вярата младежка
в душата ми изстина.
Веч няма кръв лудешка,
сега не знам да любя,
та и да знам, не искам;
цветята нежни скубя,
захвърлям ги и кускам.
Без трепет, без въздишка
аз гледам на момите

и смачках неведнъж
сърцето си в гърдите.

На тоя песимистически сантиментален акорд Вазов изпява цялата си младост. Любовта е дадена тук само като рефлекс за преминалото време, изразен в общия Вазов художествен прием – антитезата. Както на задушната атмосфера на града противопоставя вечно свежата природа, така и своята унилоост поетът открива паралелно с жизнерадостния лик на пролетта. Тъгълът, под който наблюдава живота, са миналите увлечения, след които виденията на младостта се мяркат през тъгата на неговите разбити мечти. На това съответствува и позата на старец, в която Вазов обича да се поставя. Произтичащото от това резоньорство се формулира в две посоки: безропотно – и сякаш задоволяващо го – съжаление за отживените негови дни и добродушни съвети към другите да не оставят да преминат младините, без да си вземат пая. Така „На бала“ поетът стои отстрани и гледайки лудия вятър на „прекрасните млади момичета“, философствува: животът за тях е шум и веселби, за него страшна загадка. При срещата на засмяната планинка, която се връща с пълна кошница „Малини“, също мугърствува: и двамата са млади, но нейният път е покрит с цветя, а неговият с тръни. Със същата старческа сантименталност поетът се отнася и към игрищата „Жанета“: кой ще му разкаже светлата и страстна бъднина на милое дете?

Състоянието на илюзии и увлечение обаче нигде не е дадено било като настоящ лирически момент, било като следа на истински преживени факти. Струва ми се дори, че песимизмът на поета се мотивира тъкмо с отсъствието у него на по-дълбок чувствен опит. Заради това и любовта у Вазов не може конкретно да бъде характеризирана нито в съдържание, нито в по-

сока. Сам Вазов никъде не я определя, т. е. определя я с безсъдържателни епитети, като „върховно“, „славно“ чувство или със старомодни термини, като „нектар“, „балсам“ и пр. Отсъствието на непосредствено увлечение, което да му пришепне интимните думи на любовта, се проявява в една безсъдържателна фразеология, нетърпима за никое истинско чувство. Неговите мечти за нея са все още безсмислиците за някаква душа „без маска, без преструвка“, каквато действително намира – в „Г-ца М.“: „чувство чисто, *красно*, що греє и в сърцето като бисер скрит безгласно на гъното в морето“. Връзките между двамата се заключават в това – „да люби, охка и мечтай“, с каквото съвет поетът се и обръща в песента „Мила момне, спиш ли ти?“ Само при най-поетичен замах Вазов се домогва до някоя смислена фигура – без да излиза из патоса на общата и отвлечена риторика. Такъв е случаят в „Благодаря“: когато поетът малодушно решава да мре, среща нея и нов човек изскача от него – тя влива в душата му синия небесен цвят, сиянието на майската зора, полския гъх, славеевите песни и му възвръща вярата в живота. В също такъв общ лиризм е изпълнено и друго едно стихотворение „Душа прекрасна, де си ти?“ Но след хубавия реторически образ, че душата му е тайнствен храм, в който нейният лик богува жесток и неразделен, поетът преминава в една банална фразеология.

За отсъствието на поетическа искреност в любовните стихотворения на Вазов особено е важно впечатление, което ни дава за нея. Четката нахвърля нейния лик в дебели прозаични шрихи и вместо характерен поетически образ представя една банална фигура. Сякаш поетът се напълно задоволява от реалния образ и ни го дава неодоухотворен от никаква интимна индивидуална черта – в някаква шаблонна красота, изразена в най-обща, стереотипни термини. „Гърдите“ обик-

новено са снежни, очите сини като небето или страстни, прегръдките нежни, устните сладки, ласките безизкуствени и така нататък. „Фани“ например съставя загадка за поета с червеишната на нейните бузи, която в шест куплета се мъчи да разгадае: дали е преструвка или трепет сърдечен, или – какво не. Образите, с които живее тя в интимното чувство на поета, са също тъй прозаични: „мома“ или „девица“ – когато безучастно наблюдава младините; „пленителница“ – за да изрази „възхищението“ си; а веднъж дори и „госпожа“.

Заедно с отсъствие на по-тънко естетическо чувство, което би отстранило тия антихудожествени елементи, причина на поетическата тривиалност в любовните стихотворения на Вазов е липсата на непосредствено преживяна емоция. Друга е било отвлечено вниманието на поета и в него са намирали отзвук само ехото и злокобният делничен шум на настоящето, не тихият шепот на сърцето. Вазов е пъл за любов само защото като поет е трябвало да прави това, и понеже на неговата арфа не е имало ни една любовна струна, акордите, които е извлякъл из нея, са до един фалшиви и груби. Любовта у него е резоньорство в тона на един *песимистически сантиментализъм*, без никаква жизнена и поетическа ценност. Нейните прояви са ценни обаче в литературно отношение: като домогване да се извоюва в поезията, служеща дотогава на една преходна общественост, място на чисто субективни съдържания, които действително в поезията на Вазов образуват един значителен душевен фон. И ако тоя елемент не е могъл да се развие в един по-богат емоционален живот, винаги за това аз искам да потърся не само в индивидуалните особености на Вазов, но и в настроенятия на времето – време, когато грозният вой от арената на политическите борби е сподавял всяка песен и всяка любов.

ТРЕПЕТИ

На социалните мотиви в поезията скоро минава времето. „Живот разумен, слава, идеали – таз стара песен вече се не пей, със нея днес се хвали тоз само, който не знае да живеи.“ А не знае да живее онзи, който се води по ума на тълпата, посочвайки ѝ за залъгалка обехтелите скрижали на добродушието. Това противопоставяне на обществото у Кирил Христов симболизира обаче не поетическо самосъзнаване на личността, възможната до творческо наблюдение на живота, а смелостта на еротическия инстинкт, който се стреми към своята най-пълна формула. Индивидуализмът тук не е художническо просветление и ведрина, а сяпо увлечение във вихъра на безумствата – без посока и без бряг:

Живот, вълненія искам аз, вълненія!
Летете, буйни дни,
летете кат насън вий пред мене!
Лудейте, младини!

Какво му влизат в работата битвите на обществото – нека хората бягат при своите идеали, а него да оставят да си поживее, както той си знае. В безумства и вихрени наслади поетът ще прахоса цвета на своите младини в най-разкошен, дивен райски сън. За това в последното „Прости“ към родния край не звучи ни една нота на обич и тъга, а безучастие към тая тихичка родина, която не го задоволява. Там, дето младините го мамят с трепет и самозабрава! Боейки се да не би младостта да увехне, преди да е живял, и нерадостните спомени на детинството да покрусят неговата жизнерадост, той разперя платната на своя кораб и се впуска с весела дружина по море. „Жени и вино, вино и жени“ – тоя девиз определя неговата жизнена и поетическа идеология.

Основният тон на това настроение е жизненото сладострастие. Но загатнатият у Кирил Христов анакреонтически мотив не може да се развие в чист и пълен хедонизъм и неговата песен не се възвисява в един жизнерадостен химн на удоволствието. Защото чувствеността у него не е светлият жизненопоетически инстинкт на Анакреона, в който се постига пълнотата и хармонията на живота, а страст от съвсем житейско естество. Тя не реализира стремежа към пълно, стихийно изживяване на човешката природа, защото е груба, неодоухотворена сила, която не може да се определи с един чист и пълен тон. Затова вместо вакхическите песни на безгрижието на Анакреона, у Кирил Христов слушаме еретически елегии, в които чувствеността се открива в най-различни моментни прояви. Психологически мотиви от различно естество преплитат своите корени в душата на поета и отнемат възможността за едно цялостно самочувство в отдаването на момента. Кои са тия обезсилващи го, разединяващи мотиви? Вакхическите пориви обикновено се съпровождат със скръб и свършват с разкаяние. Тая *скръб*, предизвикана от нерадостните спомени на детинството, е орисница, която преследва неговото щастие и от упоените в страст очи често извиква сълзи. Та тъкмо за да утоли нея, поетът се впуска в потока на жизнените удоволствия – но не може. Защото и най-вихреното наслаждение не носи пълна самозабрава, и най-безгрижната песен преминава в елегично ридание. Склонил глава върху нейните гърди, поетът сякаш се заслушва в някакъв тайнствен, неотразим завет и заригава без глас:

Каква дълбока скръб в тази ранна младост
таиш в сърце си нежно, о, дете?
Тез твои сълзи, те не са от радост,
нито са от безмерно щастие те.

Проклятие! Обичам, а сърцето
съмнение чисти радости мори...
Ох, не такъв създаде ме небето:
безрадостно детинство туй стори.

Това съмнение и страх от щастието се мотивира както от постоянно преследващата го тъга, така и от чувството на *неудовлетвореност*, което изнася из всеки преживян момент. Чувствената наслада, към която поетът се стреми, винаги го разочарова и в минути на самонаблюдение той изпитва нейната ефимерност и пустота. Това са неясни, смътни стремежи към бряг в живота, към една по-дълбока духовна взаимност, която поетът дири и очаква в любовта. Но те не могат да се реализират, защото сам той не може да преодолее бушуващия у него чувствен елемент и да се възвиси до по-интимни, по-безкористни връзки. И като единствен признак на заложените в душата му идеални ценности остава само „жестокото съзнание на живот без идеал“ – което обаче не го спира да си поживее, както „той си знае“. Навремени само то предизвиква жестоко разкаяние, с каквото в „Последньо прости“ напуца жена – с укор, че не е отговорила на неговите духовни възжеления:

Аз всичко сторих да събудя
в теб божество! Не спомняш ли си как
гори във вихра на страстта си луда,
кога ума обвий престъпен мрак,
кога до кръв слепени са устата,
кога покорно съвестта мълчи,
обхващал съм ти лудо аз главата
и велегвал съм се в твоите очи!

Що мислиш, че търсех в тях тогава?
Защо се толкоз дълго взирах в тях?
Защо ги ту целувах до забрава,
ту срещах страстния им взор със страх?

Душа, о мила, търсех аз във тебе,
сърковищница чиста на мечти –
душа: във храм аз своята да погребя;
душа, душа – разбираш ли ме ти?

Но и когато в душата му се преплитат мотиви от идеално естество, те пак се разрешават в реалното общение с предмета. Това е, защото от тия два инстинкта първичен е чувственият – поетът сам създава, че в неговото сърце „първородна е любовта, а злината и тъгата отпосле се е свряла в душата му“. На него поне е дал най-смел израз, най-характерно го е развил и той образува индивидуалния поетически елемент на любовната му лирика. Понеже стремлението към любимото същество се мотивира от тоя инстинкт, затова то се постига в *чувственото обладание*. Физическата близост е обстановката, при която единствено любовта у Кирил Христов се поддържа. Към това обладание поетът се стреми с една гързост, отрицаваща всяка спънка и всеки нравствен укор и в преследването си начертава историята на едно донжуанство, напомнящо по много моменти гързкия реализъм на Мопасан. Така *Черните очи* с демонична сила го тласкат към южната красота и *той забравя и Батиста, и камата*, за да утоли страстта си в трескави целувки. В друга една пиеска поетът иска *клетва* над главите на нейните рожби, че ще презре семеен дълг и гни честити и ще избяга с него. И зове я само за да бъде при него, да чувствава гъха ѝ и да се топи като звездица сняг в прегръдките ѝ. Тоя стремеж към обладание на любимото същество може да се проследи и в картините, които Кирил Христов рисува – лекомислени авантюри, въртящи се все в кръга на неговите реални пожелания. Ту един в сънната нощ поетът стои *Под прозореца* и съзерцава мяркащия се женски силует; ту открива романтични сцени на любовен шепот край бре-

га, подслушван от предателката луна; ту в позата на Дон Жуан чака сгоден час да останат насаме в стаята с Пипина. Завеската обаче, която тя се сеца навреме да спусне, скрива може би онова, което става за нея, от погледа на луната, но не и от предугаждането на читателя. Веднъж дори го споветява трагикомичният край на неговия авантюризм – хващат го за ухото и го водят за поп („В една градина“). В тия и тям подобни пиески Кирил Христов достига един гързък и явен еротизъм, и грубият инстинкт, предизвикателен и гразнещ чувството на пикантното, се разбулва в своята голота, непросветлен от никаква поетическа идея, лишен от ценностите на една истинска хедонистическа красота.

Характеризираното готук отношение на Кирил Христов към любимото същество изключва каквото и да било въздействие върху неговата душа. Защото в любовта отсъствува преди всичко взаимност между двамата: за истинското участие от страна на нея в чувствата на поета не може да става и дума. Любовта се формулира повече като едностранен стремеж, в който жената се явява обект, за отношението на когото към поета няма никакви загадки. За отсъствието на взаимност е причина и случайността, ефимерността на любовната емоция, отрицаваща всяка по-дълбока и интимна връзка. От такава връзка впрочем сам поетът бяга като от смърт. „Честит е, който си е избрал другарка, с която го гроб ще живее; но този, който е младувал и страдал, за такова щастие нехае, не милее. Тоз, който чувствава като болка колко бърже прехвъркват младините, гнездо не свиба той; за него страшна е тази обич, що с покой и тихи радости го гроб ще го привърже“ („Елегия първа“). Връзките, които го съединяват с нея, са така преходни и мимолетни, щото след напущането ѝ не оставят никаква ду-

шевна следа, той не отнася свиден спомен за нея – и малко го е жал за това: „сирак морякът не остава, навред намира вино и момиче“. Разликата, като източник на блянове, като самотност, в която се разцъфва любовта, у Кирил Христов е непозната. Кога се разделят, само косица кичурче, един увехнал цвят или едно движение ще им напомни един за други. Но сладостта от скъп спомен ще ли изпитат? („Елегия пета“). При тая мимолетност на любовното увлечение погледът на поета не може да се съсредоточи върху един съзерцаван мил образ. И тук още една разлика: у Анакреона еротическият инстинкт е одухотворен от идеята за красотата. В лириката на Кирил Христов свършено отсъства тоя естетически момент, той дори малко се спира върху външната характеристика. За отбелязване е при това отсъствието на всяка перспектива, в която любимото същество да представя в тона на едно интимно поетическо чувство. Напротив, то се явява в общия образ на жена, неиндивидуализиран с никакво физическо или духовно качество.

Как се характеризира любовта у Кирил Христов като елемент на творчество? Инстинктът за живот, изразен в неговата поезия с такава непосредственост, носи лирическата неуравновесеност на една реално изживявана страст. Това ѝ свойство се констатира и върху художествената форма, некристализирана, следваща произволния ток на неговите несъвладени настроения. На Кирил Христов обаче не е чуждо чувството на освобождение, което носи песента, радостта на творчеството. „Тежко томува, който в песни тъга си не съхрани, кого изваян спомен не вънгува за вихром отлетели младини.“ Но само в няколко пиески поетът се е домогнал до подобно чисто естетическо отношение към своите преживявания. Тук чувството е отървано от всички реални елементи, мътният порой е преми-

нал през планинските камъчета и се е избистрил като сълаза. Техният лиризм е вече художествен и непосредствеността на чувството е превърната в една поетическа задушевност. От тия няколко песни бее художествена бедрина, дълбина и прозрачност на настроението и не знам каква замълчана болка. Една от тях:

Не вземай ти цвете от моята пазва:
то чу как сърце ми ридай,
не взимай го, либе – то тъжно приказва,
то тайната орисна знай.

Погледай го колко е нежно и мило
и все пак то крее... Личи,
че него не утрото е орисало,
а момини черни очи.

В своите характерни особености любовта у Кирил Христов се открива с една емоционална свежест и непосредственост, дотогава незнайни в нашата поезия. Той внесе в последната *темперамент*, макар и като сурова, нерационализирана сила, неодухотворена от нравствен и естетически елемент. *Чувствено начало*, което намира у него една смела поетическа формула, определя мястото и значението на Кирил Христов в нашата любовна лирика.

СЪН ЗА ЦАСТИЕ

Може би и лудориите на младостта да са били нявга действителност, но по-хубава действителност е поетическият спомен за тях. Под интимното очарование на този спомен преживяното се открива като блян за онова, което му се ще да бъде, и сенките на миналото се изясняват като живи, настоящи видения. Историята на конника, за която ни разказва Хайне:

загърнат в сивата си шуба, той язди през леса и всичките му мисли леко и въздушно го носят към дома на неговата мила. Ето... нсетата се разлабват, разтичва се прислугата с факли и громко с шпорите той се качва по стълбите: в уютния кът го чака неговата красавица – той е в прегръдките ѝ! И горкото разочарование, което му шепне вятърът: „какво гуриш, глупавий коннико, с глупавата своя мечта“, за миг го сепва от съня, но не го изтръгва от веригите на хубавата забрава.

В такъв сън, в самоизмамата на поетическата радост и тъга живее Пенчо Славейков за любимото същество. Но и радостта, и тъгата са чисти като утринна роса, каквато е и самата любов – взаимно безукоризнено чувство на привързаност, без никакъв чувствен елемент. Нейната нежност се характеризира преди всичко в поетическата терминология, с която Славейков си служи: вместо любов поетът я назовава *обич* – за да изрази тъкмо нейната *чистота и безкористие*. Защото в неговото чувство отсъствува всеки еротизъм. Любовта тук е едно състояние на душата, което не се определя от никакъв стимул и което е така самопроизволно, както е самопроизволен поетическият екстаз. Както в пролетната утрин двете капчици роса, огрени от слънцето, се сливат в една слъза, така неведома съдба съединява техните сърца в един трепет. За що копней едното? Що желае другото? И сами не знаят. Под животворното слънце на любовта в душата на поета разцъфват цветя и тяхната свежест внася дъх на утро и на пролет. Пролет и в есента, защото те са *незабудки*, които не вехнат – че млада обич бди над тях през *тъмни дни и ясни нощи*.

Любовта достига своя апофеоз в поетическия блян. В цялата любовна лирика на Пенчо Славейков отсъствува моментът на обладанието и стремежът към

обладание. Защото любовта не е зависима от никаква външна цел и се реализира всецяло в душата на поета. Тя е едно съзерцателно състояние, в което отсъствува всяко стремление, защото в неговата душа намира всички елементи за съществуването си. Само един момент на физическа близост има, и то тъй свенлив, тъй предпазливо нежен: за онова време, когато са били наедно, поетът не си спомня друга поза освен „когато чело в трепет тих бях привел на твойто рамо“. Сякаш се бои да докосне с ръка любимото същество, а само привежда глава на нейното рамо, обзет не от страстно желание, а от трепета на тихо и безмълвно щастие. Но и тоя момент на физическо прикосновение е само минало, а сегашната действителност е самотата. Разделени от зла орисия, те чезнат в самотност – той на север, тя на юг – и нявга сам случайно се погнупва, *ще дойде ли ден желан за ония, които си подават ръка за обич само в блян?* И като че ли е наклонен да даде противен отговор: „съединени, ний ще угаснем... За нас самотност трябва, за да греем“. Защото любовта е свенливо цвете, което расне в самота и всяка среща би смутила тъгата ѝ и изискала отстъпки от неговия „*душевен бяс*“, гордостта. Това е един нов и рязко изразен индивидуалистичен мотив у Славейков: страх, че реалното общение би похитило неговата индивидуалност. А като всяко безкористно чувство любовта е възможна само при пълна равноценност на личността и не допуска никакво подчинение. Така, *звезди световни*, те вървят всяка из своя път и дано не се пресрещнат – за тях „самотност трябва, за да греем“. Но тая отдалеченост е атмосферата, в която се създават най-трайните и дълбоки връзки. Нему е достатъчна само мисълта за нея, оная сладка скръб, която е животворната роса на неговата любов. Това е тъгата на Хайневия бор, *който бленува южната палма*, без сам нивга да я

види. Денем поетът крее в тиха жалба по нея, а нощем вълшебници мечти са му другари, които му нашепват нейните слова, слушани сякаш наяве. Ала

И наяве, и насън
ти си все пред мен –
дивна като ясна нощ,
свидна като ден.

Това съзерцателно състояние е свързано с голяма репродуктивност на душата. Заради това и самотността поетът чувства не като пустота, а като желано състояние, в което се реализира един богат и пълен с моменти емоционален живот. Външните впечатления тук служат само като повод на фантазията да възпроизведе събитията на миналото и тогаз поетът преживява в душата си моментите на една настояща действителност. Тъй както натиснатото отвън електрическо звънче предизвиква поток от звукове и раздвижва утихналата стая. За да види например желаното същество пред очи, не само близкото му присъствие не е необходимо, но ненужно е дори и пряко общение с него: само поздравите, които другарката на неговия другар му праща от нея с писмо, е достатъчен да го унесе в блян и на поета сякаш не насън се счува шепот от нейните уста. Всеки предмет, до който се е докоснала нейната ръка, се асоциира в чувството му с нейния образ и нейното присъствие. Случайно забравената на масата китка цвете възкресява минутиите на нейната близост и в дъха ѝ поетът поема нейния дъх:

Във стаичката пръска аромат
оставена от тебе китка цвете,
тоз аромат душата ми в мечти
при теб унася, свидно мое дете.

И виждам те унесена в мечти
за мен, подпряла чело на ръцете...
Във стаичката пръска аромат
от теб оставената китка цвете.

Нежността и чувственото отношение открива и нейния образ в най-интимни поетически контури. Най-вярно изразяват чувството на поета обръщенията, с които я зове: „свидно дете“, „другарка“, „птичка свилокоса“ и пр. Тя е *свидно дете*, защото я обича чисто и безкористно, както само децата се обичат; тя е другарка, защото с нея споделя радости и тъги; тя е *птичка свилокоса*, защото като птичка е волна и неуловима. Тъй свенлив е поетът към нея, щото се бои да ни открие и един реален шрих, а дава нейния лик само в нежни поетически образи. Така тя е *цвете* – *цветята са нейни сестрици и в тъмната градина те мечтаят за нея, тяхната царица*. Тая идеализация на любимия образ, който се въплъщава в цветята, в звездите, в двете капчици утринна роса, носи капризите на игривия хайневски маниер. Както у Хайне, и у Славейков природата става тълкувател на неговите чувства, посредник и интимен съучастник в неговата съдба. Писмото, което му праща любовта, е написано с всички пролетни цветя, всяко от които си има особено значение. Или: Бог знае отгде познало, че зарад него туптят сърцата им, слънцето постила вълшебен килим от цветя и зари в полето и цял ден ги милва тях двамата, а кога се прибира вечер у дома си, забравя един лъч да грее в сърцата им – любовта. Изцяло взето, това одухотворяване на чувството, като се прибегва до природата – било като символ, било като външен паралел, – съдържа вече едно по-обективно третиране на любовта, като се възвежда нейният *израз* до значение то на една художествена проблема. Редки са случаите, когато поетът отбулва ревниво пазения реален об-

раз на любимото същество. Погледът му тогава се спира обаче не върху физическите черти, а върху душевната характеристика и ги загатва само доколкото са израз на вътрешно преживени събития. Така не очите занимават поета, а *тъгата* за миналото, което – личи – се бори в тях с неговата обич; тяхната яснота му загатва за *бурията*, която е вилняла нощес и им е дала яснота. Характерно е при това, че несъзнателно пренася моментите на своите душевни състояния върху нея и в случаи достига до пълна конкурентност на своя и нейния живот. Най-запомнената, дори единствена-та обстановка, в която си я представя, е същата, в която се намира сам: подпряла чело на ръце и мечтаеща в самотност за него.

Въздействието, което любовта упражнява върху поета, е милувката на пролетно слънце, под животворните лъчи на което се възражда. Скутник сред бурите на живота, той спира пред благословените дveri на нейното сърце и тук намира утеха и радост. От нейния топлик в душата му разцъфват свенливи теменуги и любовта става непрекъснат източник на вдъхновение и творчество. Защото най-свеж източник на творчество са поетическите блянове, а любовта е най-хубавият блян. Всичко това обяснява защо любовната лирика на Славейков е слаба откъм емоционалната сила и непосредственост. Причината на това е, че любовта е едно трайно субективно състояние, в което отсъствуват елементите на една жизнена страст: стремлението и силата на моментите. Вместо потока на едно живо чувство с неговите лирически възвишения и падани тук се озоваваме при светло, *замряло в снега езерце*, по тихата повърхност на което не се вълнува ни една вълна. До слуха долита не плисъкът на бушуващи вълни, а кроткият *ромон на веслата и настроенето на тъмнеещи в далечината брегове*. Отсъс-

твието на жест и на *драматизация на чувството* е една от външните характеристики на Славейковата любовна лирика. Да видим как е възпроизведен един момент, който другиму би дал повод за много афектация и действие. Дълбоко в нейния поглед се отсая тъга за миналото, тъга за оня, който преди него я е галил. А в тоя същи поглед се преплита лъч на нова – неговата обич. Но поетът не се намесва в това колебание, за да го разреши в своя полза, не проявява никаква активност, а се пита само с предпазливост: дали неговата обич ще изяде сенките на миналото, или ще изгасне в тях. Един жест на пасивност и очакване, в който отсъствува импулсът на живо, демонично чувство. В същото такъв патос е изпълнена и друга една пиекса „Обича я – когато чу това“. Нейното безучастие към признанието на поета е предадено само в един ням жест: сърцето му се свижда в болка, но устата са склучени и немеят. Съвсем слаби драматически елементи са загатнати и в „Едничка дума... тя я не продума“, дето поетът се мъчи да сподави плача на душата си от нейния студен отговор. Дори и отговора узнава в погледа ѝ: „не погледна тя – на бледи устни в задържаната глума видях си аз решена участта“. Отсъствието на патос се заменя с прозрачната художествена форма, но тя не може да потули впечатлението на мързеливост и равнодушие, под което тоя тон на чувството се възприема.

При означения до рязка характеристика чувствения тон на любовта у Пенчо Славейков явно е какво състояние настъпва след момента на *разлъката*. Разлъката е радост, защото е изпълнена с очаквания и надежди, защото преживените минути възкръсват в примамливостта на поетическия блян. Докато у Кирил Христов раздялата слага край на всички връзки и се съпровожда от едно песимистично чувство на разкая-

ние и неудовлетвореност, у Славейков тъкмо тогава настъпва моментът на истинската обич – мъчителният блян по любимото същество. Тоя мотив е пример на горните мисли – и доказателство за художествените ценности, които поетът заема от *народната песен*: простота и национален колорит на образите.

Нощ преваля; зад гори
ясен месечко се скри,
ей зора ще сипне скоро –
сбогом, жадена изгоро!

Що е, че съм разделен
аз от теб? Нали веселен,
мила, на сърце те нося –
сбогом, птичко свилокоса!

Скоро пак ще притъмней,
славей песен щом запей,
ти възчаквай ме тогава –
сбогом, моя жалбо жива!

Не чезни, а имай мен,
мило, на сърце веселен –
би ще времето крилато...
Сбогом, мое златно злато!

Ако резюмираме всичко казано за любовта у Пенчо Славейков, ще трябва да характеризираме нейния патос като свенлив реализъм. Макар тя все още да е едно реално същество обаче, идеализацията на нейния образ и духовността на емоционалното отношение на поета означава едно ново начало в концепцията на любовта, противоположно на това у Кирил Христов.

СЕНКИ

Вечната разделеност от любимото същество поражда съмнение у поета, съществува ли то в действителност и какво би станало, ако се приближи и докосне до него. Този въпрос у Пенчо Славейков не се открива в неговата трагическа неразрешимост, защото живият субект у него се явява в полупрозрачна далечина, в която добива очертания и форми, в каквито на поета се ще да го наблюдава. В постигнатата по този начин хармония, в заличаване границата между бляна и реалността е отстранена всяка възможност за конфликт между тях и следователно за разочарование на поета. Не такъв е обаче случаят с Яворов, който дръзко отмахва поетическия воал на действителността със страстно възжеление да види осезаемото възплъщение на своите мечти. И се отгръпва ужасен: реалистичната нагота го отблъсква и покрива снежния блян със саждите на страстта. Драматизмът на тоя момент – отдаване и всецяло похитяване от неизменността – е възпроизведен в един боглеровски мотив „Спи тежък със след оргия безпътна“. В предутринен със душата протяга ръце да стане, но примките на чувствеността я държат здраво и пияната вакханка не я пуца от прегръдките си. Но не в жестокия инстинкт на земната страст, а в жаждата на душата за „въздух и прохлада“ е същността и възвишаващият момент в тая грама. Отвратена и мътна от близостта на живия предмет, тя успява да се изтръгне от неговите прегръдки и полетява стремително нагоре. Противоречието между чувствената и духовна природа е вече открито и невъзможността на поета да реализира своите блянове в осезаемия мир се развива в остро и болезнено съзнание. Предметът на любовта дотогава е мощен да го опиянява, докато живее в него-

вия блян, и отпаднал от всички реални свойства, го съзерцава като недогонена мечта.

Още в най-ранната поезия на Яворов намираме мотивите на това съзерцание. На неговата любовна лирика е чужд както чувственият еротизъм на Кирил Христов, така и спокойният и кротък, оросен от сълзите на художника блян на Пенчо Славейков. Вместо едното и другото намираме трепета на гънките на нежно бяло покривало, под което няма жив човек, никакво реално съдържание. Предметът на неговото обаяние никога не се приближава, не добива плът, а е само сянка, илюзия чиста и безплътна. Спомнете си „Мечта“ – поетът сам се съмнява в действителността на любимия образ, както се явил, така и изчезнал – без да му продума – и оставил само безпокоен споменът за нещо много хубаво и мило. Докато се съвземе от дивната песен на прелетялата над него птичка и вдигне очи да я види, *тя отлетява на юг – неговият път е на север и никога вече не се срещат*. Не се срещат, ала остава по-яка връзка помежду им – споменът и неотразимото обаяние, в което остава да живее и се съзерцава тя в нейната отдалеченост и идеална чистота. Тъй властна става тая мечта над съзерцанието на поета, че съвсем му заменя загубеното съществуване, дори го побеждава: една тя става реална, способна за поетическо очарование, а реалният образ изгубва всяка значимост и интерес. Захване ли да се приближава, от гъха на живото тяло мечтата полинява и обаянието изчезва, както изчезват от гъха зимните цветя по прозореца. Земният образ само дотогаз е привлекателен и поетически могъщ, докато е само измама и непостижима мечта. Щом последната добие реализация в действителността, той умира и се развенчава от своя поетически ореол:

Под нежната омая на вечер замечтана
и двамата ний горим! – *не идвай чак при мен...*
В прегръдките си взел те, когато ще желая
цял с тебе да се слея – и ний ще се топим
в най-висшето блаженство, мъчително далече
от себе си тогаз усещал те бих аз.
И двамата се топим! – *но по-далече стой...*
Изгубил те от поглед, когато ще престана
да мисля зарад тебе, ний двамата ще горим
един до друг в притома – и колко, колко *близо*
усещал те бих аз до себе си тогаз!

По-далече стой! – е предпазителят вик на стрелочника към любимия образ да се не приближава към опиянената в съзерцание на своята мечта душа, гето го очаква катастрофа. Защото всяка реалистична подробност би смутила естетическия захлас и от него би останало само пепел. Рисуваната с импресионистична техника картина, отдалеч ни дава чудна илюзия, но с постепенното ѝ приближаване отпада, разрушава се и остават разлени петна и пластове бои, които не се обединяват в никакво зрительно впечатление. Или реалният образ може да се приближи крайно предпазливо – в безплътни очертания и контури, в които поетът е волен да вложи свое съдържание. И моментът на пълно естетическо упоиване настъпва тъкмо когато съзерцаваният предмет е изтъкан от нежни линии призрак, когато се отдалечи, гасне и става едва уловимо видение. Защото той е нужен само да *отлее* неговия изящен блян, да му даде форма и конкретност. Оттук пълната относителност и безразличие на живия субект, върху когото Яворов облича венчалната рокля на хубавата поетическа мечта. Щом я снеме от неговите рамене, тя остава самотна и бездомна мечта, чиста и прекрасна и сама един живот. Всяко подобно отбулване на реалното съществуване донася ра-

зочарование и то повяхва, но мечтата не умира, а възкръсва като потъмнял призрак, който гури ново въплъщение. Тя е само незблема, изящната талия е преходното. Тази е естетическата проблема, вложена в твърде абстрактната пиеска „Затмение“, I. И без да ни каже, сами се досещаме, че любовта на поета е сразена от докосване до реалността. От това докосване тя умира, но крилатата мечта, за време потъмнена, възкръсва нежен призрак в нейните следи – нея ще жал ли той, *своята* любов. Накитът от увехнали цветя, с които е обкичен нейният сякаш засмян пог воала образ, е изящен декадентски декор.

Взирай се. Тя тъй ще оживей,
от светла нежност цяла изтъкана,
призрак в твоите следи.

Това се схожда с мисълта на Вайнунгер, че „във всяка любов мъжът люби само себе си. Не своята субективност, не това, което действително представлява, но онова, което би желал да бъде – своята настояща, дълбока, умопостижаема същност, отървана от хлама на необходимостта. В своето временно-пространствено проявление тая същност е смесена със чувствената ограниченост и не представя в своето чисто лъчезарно, идеално подобие. И за да облекчи следването си по нея, той я мисли вън от себе си. Той проектира своя идеал за абсолютно ценно същество, което не може да намери в самия себе си, върху друг човек“. И у Славейков любимият образ е въплъщение на интимен чувствен идеал, но той е все още реален, от земния мир същество, кроткият блян по което тихо се изживява. В *златните поли на зареяните бели облаци* поетът тихо съзерцава своето щастие, но те са много високо и нито наум му минава да се възземе до тях. С демоничен полет Яворов се устремява към създадения

от него образ с желание и себе си, и него да погуби. Той е вихър и мъгла, устрем без предели и без цел. Понеже обектът на неговата любов е не от този свят същество, затова тя е любов в нейната свръхемпирична чистота и абсолютност. Понеже, от друга страна, отсъствува всяка възможност за чувствено облагане, тя е неутолима. А понеже любовта е стремление към изваяната от него мечта, тя съществува, докато и последната съществува – любовта е вечна. Нейното разрешение е в непрекъснатата хармония на двете души, сливането им в свръхчувствена взаимност. Образът тук никога няма реални очертания, най-много се индивидуализира до лека контура, каквато поетът с широк пантеистичен замах ни е дал в „Ела“: той е изтъкан от зари, от свежия лъх на юга и гъхът на розата. Любовта тук е чистота и красота, на които е чужда всяка прикрита мисъл. Езикът на душите е мълчанието и връзката, която ги съединява, молитвата:

Две хубави очи. Душата на дете
в две хубави очи; музика – лъчи.
Не искат и не обещават те...
Дете,
Душата ми се моли!

Финалът на тия отношения е изчезването на душите в небето като гум без никакви материални следи. С невидимите жици на безпределността плете Яворов в „Денят на самолюбжата“ I и II нежните иммортили на своята любов. Негогонени перспективи на най-устремения в нашата любовна лирика *пратонизъм*.

ДА СЛАВИМ ПРОЛЕТТА

Инстинктът за живот, проявен в поезията на Кирил Христов с такава непосредственост, сякаш е заглъхнал в тихото съзерцание на душата и гръзката еретическа песен е преминала в тиха молитва. Любимото същество тук е създаден от душата неин първообраз, стремлението към когото поради неговата непостигаемост носи вместо творчеството на едно живено чувство платоническо безплодие. Ала истинските, здрави импулси на живота могат да се намират в това състояние на трансцендентна възможност само докато ревниво се пазят от неговото слънце. Достатъчно е един лъч да проникне през матовото стъкло на оранжерията, и затворените в нея печални, болни теменуги, растящи под бледната светлина на луната, умират и вместо тях разцъфват алените макове на живота.

В приблизително подобно настроение — изнемогнал от безплодността на платоническите възжеления, отмалял от усилията към преследваната, но непостижима мечта — поетът се лута чужд из вълнуващата се карнавална тълпа. И ненадейно в затворената като в мигена черупка душа прониква гальовен слънчев лъч и разгонва сомнамбулните видения. Пред погледа му пада завесата на неразрешимата тайна и представа милия лик на живота. Животът, символизиран в игрищата маскирана вакханка, която се мярва като *страстно видение с тамурин в ръка и капризно откривайки свежо рамо със спуснати по него потоци златни коси*. И тутакси изчезва в роя като блян. Но това е достатъчно. Думите, с които тя го перва по лицето с изкуствен лозов лист: „Хей, смърт, дай на живота път!“ — го събуждат. В недоумение отначало за техния смисъл, поетът се впуска в суетността на стохи-

ялния град, обзет от едно смътно възжеление и един смътен инстинкт. Това възжеление се изразява в молещия призив към живота, който като поток шуми около него, да спре и го облъхне със своята ласка:

В безумен сън унесен, сред оная
забава на стохиялния град
и без да се опомня, че не зная
кого преследвам, аз нареждах: „Млад —
на младост зная не усетих, с ласка
край мене, о живот благоухан,
защо не спреш? Сразителю желан
на всяка смърт, що значи тая маска?

Един малък интервал и капризно скритата зад нея вакханка сменя пред отгавна забравилния я любимец, който я не познава, наложената маска. Животът веднага представа във всичката си пълнота и очарование. След първия лъч милион стрели нахлуват в душата на поета и там изгрява денят, пълен със сочност и краски. Вместо полярната атмосфера на мистически настроения топликът на слънцето подига отпуснатите крила на светли жизнени чувства:

Да славим пролетта! Въстана слънцето могъщо
в царствен небосвод...
Да славим него — вечно също
в гордия си хог
и с гръзкия си вид. Земята се пробуди...
Милион стрели на пламналия взор
замрежиха кристалния простор,
докоснаха земята. И земята се пробуди.
Ето озова се тя
в премяна брачна — дева под цветя,
готова за прегръдки луги.
И настъпи пролетта... Да славим любовта!

Да славим пролетта, земя! — че славата на гните,
слънцето съм аз, мъжът... Победна светлина —

за тебе грее моя поглед о, жена,
и долу тук, и там от висините!
Вижд ме в погледа грабливи;
в жегата на моето задъхано лице:
познай ме в бляновете срамежливи,
в шепота на твоето разбудено сърце...
Ела в прегръдките ми златни,
слънцето съм аз! След миг ще бъда облак – аз, мъжът,
обилния с лъчи и влага. Аз съм дух, а ти си плът;
безсмъртието – чародейство на цветята ароматни.

Де останаха мистичните „Сенки“ на мъжа и жената, простиращи в копнение ръце един към друг, без нивга да могат се докосна? Молитвените слова на душата са замлъкнали и вместо тях се носят опияняващите звуци на тих химн. Химнът на възвърналия се отново към живота отшелник, след като стоенето му в манастира е донесло само безплодието на недогонени химери. Прег очите му престава цъфтящата усмивка на пролетта и той разтваря широко златните си прегръдки за лъчите ѝ. Какво е съдържанието на възвестеното ново откровение и как се мотивира жизнерадостта на поета?

Новата концепция на любовта носи широко космически характер. За пръв път тук се открива любовта не в рамките на определени лични отношения, а като проблем на мъжа и жената, които се представят носители на различни, досущ противоположни идеи. „Слънцето съм аз“ – в гордото самосъзнание на мъжа са изразени всички негови ценности. „След миг ще бъда облак, обилния с лъчи и влага“ – е неговият демонизъм, широкият регистър на неговите настроения, в които обаче винаги остава еднакво силен и могъщ. Той е воинът и победителят на живота, който му дава импулс и със своя поетически замах придава на неговата безформеност самоволно очертание и израз. В своето метафизическо отвлечение мъжът се явява изразител

на духовния елемент в живота с всички присъщи нему качества. Тъкмо противоположното начало реализира жената. Тя е материята, която едва след замаха и вдъхновението от мъжа добива очертание и форма. Чрез нея всички ценности у последния се проявяват – сама обаче тя съществува, за да ги реализира.

Но откривайки мъжа и жената в противоположността на духа и плътта, Яворов не ги поставя в непримиримата враждебност, в каквата се явяват у Вайнгер. Слънцето не би било способно за никакво творчество, ако неговите лъчи не огряваха земята, в която затурените под зимния сняг зрънца изникват в златни класове. Истината на живота не се съдържа в никое от тия две начала – тя е в техния синтез, в сливането на духа и плътта. Към моя синтез, под който чувствеността се превръща в религиозност, в мистика, са насочени всички техни стремления: „Победна светлина, за тебе грее погледа ми, о жена! Вижд ме в погледа грабливи, в жегата на моето задъхано лице, познай ме в бляновете срамежливи, в шепота на твоето разбудено сърце.“ В моя синтез е източникът на всяко творчество – „безсмъртието, чародейство на цветята ароматни“. Той е пролетта, която изтръгва славословия на тяхното одухотворено единство и възвестява дионисиевския култ на жизнерадостта.

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

Надали бих сегнал да пиша за тая книга¹, ако всичко, което може да се каже за нея, не е истина и за цяла фаланга автори – на път към смели завоевания в българската поезия. Но смелостта изглежда, че е единственото им оръжие и заради това тяхното творчество може да се разглежда сериозно само от едно гледище: като социален, като културно-исторически факт на преживявания литературен кризис. Стигнало до кръстопът, това войнство се чува на коя страна да удари: неговите лутания назад и напред носят всички симптоми на неуравновесеност и движенията му дават линии само за карикатура. Безпомощни, усилията на отделната личност тук са равни на нула: личността е интересна не сама за себе си, а като чертица във физиономията на една литература, лишена от всяка физиономия. Няма и да има такава, докато помогването към индивидуалност у тия хора се изразява само в желание да се сандърдиса читателят с поетически парадокси или пък да се плашат малките деца с „тъмнини“ и караконджули.

Оръжия в моя завоевателен поход са най-рискованите стилистически средства. Но авантюризмът само някога е истинска поетическа оригиналност; най-често той завежда до оригинални... глупости. Там, докъдето са стигнали подобни автори, за които думите не са средства за израз на идейни и чувствени съдържания, а носят цената само на празни звукови ефек-

¹ Сирак Скитник. „Изповеди“. Стихове. Книга първа, Сливен, 1910.

ти. Малко важи за тях дали тъкмо употребената дума предава известна идея; тоя ли именно образ конкретизира най-нагледно известно впечатление; не – дали чрез подобно сравнение или епитет се дава някаква характеристика на предмета. По е важно да го назовеш с такова прилагателно, което никога досега не е измислил; известно наблюдение да обективираш в такива „субективни“ образи, щото и най-силното въображение да се окаже безсилно да ги следи; да дадеш такава конструкция от фрази, която никога граматика на света не може разгада. Тук употреблението на думите не се подчинява на никаква логика и психология: неговите закони са тайните на една поетическа експресия, за която са недостатъчни петте човешки чуда. По тая естетика в най-добрия случай се достига до една изящна терминология, негодна обаче и за най-малкото чувствено въздействие. Думата прозвучава като пуст и безсмислен звук, а звукове, които не кореспондират на някакъв вътрешен глас, не се свързват с никаква музикална картина и хиляди пъти да бъдат повторени, никое ухо не може ги запомни, не може ги различи един от друг. *Душата* например у всички тия лирици е едно отвлечено логическо понятие, без каквато и да било емоционална или идейна конкретност; *нощта* символизира мълчание и мрак, абсолюти, каквито са били до сътворение мира; *страданието* не е душевно състояние, което във всеки отделен случай има свои причини, тон и интензивност, а психологически термин, в искреността на който престанаме вече да вярваме. Който няма работа, нека провери в Антологията какви чувствени възможности се откриват например в *мечтите* на Иван Стоянов, Стоян Иванов или Иван Иванов. Или в какво се заключава за всекиго едного от тях *тайната*, над която си блъска главата цял живот; какво различно вътрешно съдър-

жание влагат в думата сън, или какво „символизира“ у всички тия автори *слънцето*.

И влиянието на по-силните поетически индивидуалитети върху младите литературни пограсътци се почва именно оттук. Тук и свършва. Не долавяйки перспективите на творчество, които по-първите поети откриват, те си самовнушават известни техни образи и технически приеми, преследвайки само очарованията на оригиналната фраза. И воденето подир чужди акъл най-напред се познава по заимствуването на ония тъкмо елементи, които са най-характерни за стила на подражавания автор. Има известни думи, в които поетът е вложил тъй интимно и значително съдържание, щото гето другаде и да ги срещнем, ние ги произнасяме със същия тон, виждаме ги в същата крас-ка, в която ни са дадени у него. Щом ги чуем, сякаш в душата ни прозвучава струната на някаква позната песен и нашата фантазия отведнъж репродуцира оно-ва душевно състояние, което сме преживели първия път. Те сякаш са станали само *негови* и срещнати в речта на всекиго друг, предизвикват впечатление на досада и фалш. Думата *бял* например у Пенчо Славей-кова не определя ли отведнъж тона на неговото по-етическо съзерцание и ъгъла, под който поетът наблю-дава действителността? Ние не можем да си пред-ставим Славейкова като художник, освен зрящ над жи-вота през булото на своите поетически бянове; как-то и обратно: тая дума винаги я свързваме с онова зна-чение, като източник на творчество и на живота, ко-ето е добила у него. Има ли в страниците на българ-ската Антология по-безсъдържателна, по-безсмислена от тая толкова характерна за стила на поета дума? Същото банализиране и на представлението за *душа-та*, което доби у Яворова своя особена изразителност, защото душата стана централен мотив на неговото

творчество – нейните върхове и бездни. У кого от „30-тиях литературни таланта“ можете срещна пиеска от два реда, гето да не се разпъва душата на кръст и кой в нейния шепот долови една неизвестна тайна? Такава е и думата *тихичко*, която Кунев в нашата поезия въве-де и която, щом лекият вентре я донесе отнякъде, на-около ми почва да се смрачава и във въздишките на пристъпващата с бавни стъпки вечер почвам на дола-вям как миналото погребва лист след лист, мечта по-дир мечта... „Тихия“ акорд в българската поезия – гръм-наха ми ушите от него! Тихичко спят цветята, ти-хичко шепнат звездите, тихичко се мръква, тихичко се съмва, тихичко, тих... – и барабаните във военния марш! От банализирането на тия думи те изгубиха своята философска и музикална значимост, погасна по-етическата им крас-ка и престанаха да говорят на сър-цето тъй нежно и дълбоко.

Преследването навсякъде и на всяка цена само-стилистическа оригиналност завежда модерните бъл-гарски лирици или чисто и просто до рецитации на все-кому известни пасажи и стихотворения на по-стари поети, или пък до такива чудовищни поетически обра-зи, които карат човека да се пита това български език ли е, или някакъв жаргон на маниаци. Всички тия горя-щи хоризонти и пеещи калдъръми са разчитани на ед-но – на ахмашката снизходителност на публиката, ко-ято стои халосана пред подобни символи, но (затова е именно публика) не се счита в право да оспорва съдър-жащата се в тях „тайна“. Тая лирика става колекция на редки термини, речник, по който може да се изуча-ва минералогия и ботаника. И аз аслъ често си служа с нея – виж, че съм срещнал някоя забравена дума, ко-ято унак няма да ми дойде наум и която знам де и как ще употребя. Тук и най-опитната филология не може отк-ри законите на поетическите асоциации, реда, по

който следват образите и думите, защото поетическата фантазия достига до една ексцентричност, която май не се различава от смахнатостта. И за да не би да я обвинят, че не разбира проблемите на модерната душа, българската критика захваща да ги мери с всевъзможни аршини и нито веднъж с аршина на най-простия граматически *смисъл*.

За онова, което всеки човек на земята мисли, чувства и страда, естествено тия изискани и сложни средства на израз биха изглеждали карикатурни труфила. Събитията на световния живот обикновено носят тона на сива делничност, а бури и фанфари са инструменти за гръмогласие. Нагоре към заоблачните сфери, в царството на гърма и светкавиците – на крилете на великата стихийност! Цел на тая поезия става не схващане значителното и характерното в живота и възвеждането му в една висша красота, а създаване нов мир, вън от реалността, вън от времето и пространството. И подобни въгъхновения могат, разбира се, да бъдат източник на творчество, но само когато създаденият от поета вътрешен мир бъде тъй истински, както реалния, когато той *повярва* в своите химери и последните добият емоционална правдоподобност. Ала там е работата, че царството, дето броди българският модернизъм, отдавна е завладяно от „духовете“ на Балмонта, Валерия Брюсов, Блока, Вячеслав Иванов и пр. и онова, което е за него още тайна, се оказва известна и банална истина и което счита за оригиналност, излиза ред от подражания. Подражания на подражанията. Защото поезията на самите тия символисти не е освен слаба вълна на дълбоки литературни крушения на Запад, дето могат да се открият техните първоизточници. Всички философски и поетически перспективи, които критиката построи върху новите чувствени откровения на Бодлера, Верлена, Ма-

ларме, Пишибишевски, Верхарна и пр., станаха за служителите около „Скорпиона“ поетически тезиси, които се заеха да изтълкуват на родния си език. Но онова, което е на Запад най-непосредствен живот, кръв от раните на една култура, която умира сразена от стрелите, на изгряващия ден, те взеха за отвлечени идейни схеми, над разработката на които употребиха невероятен материал от поетически средства. Нима прословутата „жизнерадост на Балмонта и неговото „превъплотяване“ в облаци, в океани, в мостове и пр. не е освен изявно многоглаголие над пантеистическата идея у Шели? Едно-единствено, най-мимолетно докосване до душата на Всемира у Шели, което не се нуждае от никакво логическо и философско обосноваване, защото е най-чистата интуиция, се обръща у Балмонта в поетическа *теория* за сливането с „четиритях земни стихии“, за доказване на която приведе неизброимо число „аргументи за и против и която проследи до нейния логически край, т. е. до абсурд. Неговото „безчислено аз“, лишено от всяко индивидуално самочувствие, което се явява „всему и веем сочувственный двойник“, тия безспирни „превращения“ в градове, в реки, в битки, в звездите, в тореадора и дори в Бодлера – това не е ли образът на един поетически хамелеон, който досега не познава никоя литература на света! Нима екстатическият възглас „Будем как солнце“ не е едно самовнушение, което именно затова не може да се реализира, защото е толкоз преднамерено и съзнателно! Какво представя поезията на Валерия Брюсов, ако не рационалистически, тъй да река, мечти на един културен човек, когото гнети грамадно наследство от идеен и чувствен опит на поколенията и от който той не може да се отърве! И тъй нататък – аз не пиша съчинение за руския символизъм.

Стигнахме до кладенчето, дето ходят на водо-

пой българските пегаси. Отстрани на шосето нейде се отклоняват утъпкани през тревата пътеки, направени от талигите, които са минали и които на някои места се отдалечават досън; стига обаче един поглед вляво и дясно – водят все натам: същият хоризонт, същите местности, които ви са познати от по-рано! Такива пътеки, които, дето и да те залутат, сигурен си, че все се гържат и следват посоката и завоите на шосето, представят и поезиите на българските автори, които в най-добрия случай са *паралели* на чужди възхновения. Най-дълбокото от всички внушения на руския символизъм е отрешението от живота, дирене истината в някаква втора, свръхземна и свръхчувствена реалност. Това – сълзите и радостите на милионите хора, които пъпят по земното кълбо, са бошлаф работи, химери, от гнета на които поетът трябва да се отърве, за да може с пълно чувство да се отдаде на свобода и самопроизволност. Истина и красота има по-скоро в живота на гърветата и хипопотамите, отколкото в човешките страсти. За да докажат, че тази работа не е майтап, ами наистина е тъй, всеки си създава по една мания: един възкресява египетските царе и мумии; други наблюдават с лупа майските бръмбари; трети пише трактат за водораслите в Атлантическия океан. Програмата на стихотворните занимания за всекиго е строго определена и в нея се пригързва като в евангелие. Ако например бъде поет на жизнерадостта, и най-черната неволя няма да затъмни картината на непрекъснатата жизнена вакханалия; за пантеиста и кибритената кутия ще символизира някоя космическа идея; избрал ли си е за световен дял страданието, и един милион лева биха били за него нещастие. Тук всичко е подчинено на една стройна поетическа идеология: идеология на тъмните блуждения, идеология на лазура, идеология на сините камъни, иде-

ология на зелените маймуни – на облаците и на Хималаите. Всички тия размахани по вятъра коси, разкрасени пози и ококорени очи, за които телеграфният стълб е винаги призрак, искрата – светкавица, вятърът – циклон, могат да послужат за винетки на една идилгия, която забравих да съм чел:

Прах, олелия. Навалят
уроги, орда безока,
пътя световен. Прескачат
живите мъртви – отиват,
тътне земята в тъмните.

Дрънкат сахани, легени
(рицарски шлемове бранни),
махат Кихоти безоки
копия – тристе, камиши,
пясък и кръсък до бога.

Мигат-примигват звездици
(божии прашни клепачи),
гледат в почуда надолу...
Охтичах месец повива
остър нос мрачно нагоре.

Иронията на лунния сърп, който, наблюдавайки с бинокъл атаката на вятърните мелници, обръща гръб, за да се изкуска над трагическите герои в жалката световна комедия – може ли такова спокойно, макар и единствено заслужено, отношение към гледката, която представя днешната българска поезия, да намери у всекиго съответния темперамент! У мене, напротив, тя буди яд. И особено имам право да ме е яд – тук, в провинцията, дето пет пари не дават за фантазии. Фантазии... и тартюфство. Тия сключени устни и безмълвни фигури, неснемачи цял живот копирания траур, за да се не види, че скръбта е само кра-

сиба маска върху лица, по които се гонят бели и черни „сенки“ и ни една сълза! Облещени очи, в които гори огънят на всевъзможни екстази, и ни веднъж усмивката на човешка, на проста човешка радост! Огромни платна, по които зрението блуждае сред хаоси, тъмнини и бездни и – Боже мой, – ни едно късче родно небе!

Рицар от това обезумяло от мания войнство донкихоти е и авторът на разглежданата сбирка. Неговата идеология е формулирана още на първата страница: „Нощта, разкрила безднени обятия, грижливо бди над грешните деца, заспали тежък сън. Прелитат падащи звезди в безкрайните тъми. Нечаяно насън проклятие прострелва небесата и стисната ръка насън (пак насън) се някому заклани. И пак: безмълвие.“ Поетическият ребус е загаден, остава сега читателят да забърхти глава, за да разгадае тайната на новото поетическо откровение. Но и преди да я разгадае, пред неговия поглед вече е открит хоризонтът на творческата фантазия на поета, вижда се кулата, от която ще наблюдава живота, неговите линии и краски. Тук сме всецяло в царството на страшните химери и още в преддверието, както пред входа на ада, ни пресреща Шибишевски с предупредителното мото: „Ты – страшная, высшая красота. Ты – тоска!“ Но което е особено важно, химерите не са отделни поетически моменти, екстатически състояния на духа, когато животът добива друг, особен смисъл, а действителност, която не се прекъсва ни за един момент. В съществуването им вън от него поетът тъй силно вярва, щото те се реализират в осезаемия мир, добиват присъщете на живи същества качества. Така, мечтите на Сирак Скитник пеят, блуждаят из тъмнините, спят, събуждат се, люлеят децата си (също мечти) в люлки, крилата им *дишат*, тяхната *кръв* „изкапва“ в беззвучни тъмнини или зове за отмъщение, стенат, биват раз-

пъвани над черни бездни и най-подир (види се, когато авторът им прави поглед) се нареждат (да, да – мечтите!) *край пътя в тихи стройни редове*. Неизвестно е само дали ходят на театър. Материално битие притежават не само мечтите, но всички душевни състояния: бляновете например на Сирак Скитника имат *сърце*, от копнежи поетът „стъкава“ снежен *венец* (има венци и от *кръпави сърца*); крилата на любовта са материал за *ленти*; вихреният *грим* на мисълта е мотив за песен (пак „вихрена“); сълзите и те имат нужда от сън („съня на сетните в безумие отронени сълзи“); подемът *издъхва* в безумие и т. н.

Материализацията на душевните състояния се обяснява със следния психологически закон: чувствуванията тук са така интензивни, щото стават по-действителни и от самата действителност – картините на въображението и възприятията от външния мир се преплитат и мъчно може да се различи къде свършва миражът и отде захваща опитът. Действителността тук е сън и сънят действителност и затова в действителност стават такива чудовищни работи, които само насън могат да се видят. И по всяка вероятност поетът насън или в някое сомнамбулно състояние на разгорещена от маниакални видения глава трябва да е доловил *духа* на сърцето, *сърцето* на мигновението, как от *пръстите* на мрака „откапва“ *кръв* и *плам*, как *струи* от смачкани надежди се влитат в косите на греха, как *кръвта дими* и пр. Понеже цел на всяка поезия е да въплоти най-смътните усещания и чувства в нагледни образи, поетът навсякъде се домогва към възможната най-голяма конкретност. Всъщност в неговите видения няма нищо алогично, както няма нищо психологически невъзможно например в това, дето слънцето, у Сирак Скитника е *сребърно*, дъхът на пролетта *бял*, плачът на есента *жълт* – това

са краски, които една много префинена и сложна възприемчивост дава на предметите. Тук всяко усещане носи своя крайно субективен нюанс и нюансите често пъти се преливат един в друг, така щото осезателните усещания преминават в зрителни, зрителните в слухови и обратно.

Външен признак за богатството от зрителни, слухови и осезателни „нюанси“, с които живеят предметите в неговото чувство, е ужасящото изобилие на прилагателни. Няма дума, употребена без каквото и да било епитет (отварям случайна страница: „Кой в бяла нощ обвинява в снежни бури ледния свят?“) Прилагателните надминават по брой и съществителните имена. През тънко чувствителното око всеки предмет непременно трябва да добие някаква краска, да му се изнамери някакво качество. И понеже цветът на мембраната изглежда да е черен, най-често предметите получават „тъмен“ нюанс. Тъмни са: безкрайнините, небесата, бляновете, висините, призраците, скръбта, щастие, зениците на очите, ресниците, лъхът, плащът, вирът, северът, „преддверието на страшното злоеще“, тъмен е и блясъкът. Аршин за тъмнина е нощта. Но има по-тъмно нещо и от самите тъмнини, *мъгли от тъмнини*. От звуковите впечатления преобладава тишината. Според статистиката, която направих в стотината стихотворения, думите „тишина“ и „тих“ са употребени 50 пъти. Обикновено тихи са тъмнините и тъмни са тишините – на което от тия две съчетания е дошло ред. Ала вътрешното устройство на зрителния апарат е тъй сложно, щото, може едновременно да възприема даден обект в два, три и повече нюанси. Както например: „Измръзнали тъмнеят тихо небесата.“ Тук са дадени едновременно три впечатления за небесата: осезателно – „измръзнали“; зрително – „тъмнеят“; слухово – „тихо“. Ако в стиха

би имало място за четвърто, и то щеше да бъде измислено. Едновременността на осезателни зрителни и звукови импресии се изразява с няколко епитета изведнъж. Тук съединителното тире позволява да се нарежат цял синджир прилагателни, от съвкупността на които се получава характеристика, наистина толкоз индивидуална, че е потребна глава-шиник, за да може да се възприеме. Тук рядко краската се състои от един само тон; обикновено е съединение на две-три бои. Най-сполучлив е тъмновиолетовият ефект, в който се явяват и лъчи, и щастие, и камъни, и всичко, каквото може да мине на човека през ума. Към подобни цветни комбинации се прибегва, за да се постигне по-голяма изразителност или да се отбележи полутон, както и с двудумията „златно-розови мъгли“, „възторжено-сияюща усмивка“ и пр. Други път тая техника служи и за усиляване, за ретуширане известно качество. Така мракът не е само леген, но „пустинно-леген“; мраморните гърди нямат достатъчен релеф, гърдите са „легено-мраморни“; черна нощ – не: „черно-каменна“!

В оркестъра, който би изпълнявал тая широка гама импресии и чувства, трябва да господствуват духовите инструменти. Лъкът как ще предаде грозните закани на модерния Прометей („Простори“) или гръмогласния химн, с който възлиза „При глетчерите“ до *виолетните* висини на мисълта! За да даде на известен тон по-силен музикален релеф, авторът удря последователно или през известни интервали същия клавиш един, два, три пъти, докато се втълпи в съзнанието на слушателя и остане да звучи над другите тонове. Така в „Бялата царица“ той призовава: „кой в бяла нощ обвинява в снежни бури тихий сън на своята възлюблена, на своята възлюблена?“ Към рецитацията на последната фраза е прибегнато, за да разберем колко е тя възлюблена. Други път авторът си служи с асонан-

си за чисто музикални ефекти: „ще дойде друг и мрака ще разнищи и ярко ще запее, и сенките на стария ужас ще отгони, ще отгони“. Всичко това е насочено да скъса и без това опънатите от яд нерви на читателя, да го накара да излезе из кожата си и да заскача с крака... Тогаз, да го успокои, авторът подхваща тихо люлеещия ритъм на някоя метерлинковска мелодия: „И дойде ли, кажете му: тя тихо плака и жажгуща загряма.“ С това „дойде ли“ се почват и трите строфи на стихотворението – с отговор какво да му кажат. Но, по дяволите, това не е само кагансът на Метерлинковата музика, а буквалният почти запев на неговата песен „Et s'il revenait un jour“, с който у него се почват всички строфи. Не казвам, че вдъхновението е от оригинала, защото съществува превод на споменатата пиеска не само на руски.

За моя процес на творчеството, когато един израз или дума от чужди автор послужва на Сирак Скитника като повод за ред фантазии, има много явни следи. От впечатлението на тая дума поетът не може да се отърве и в каквато нова фразеология да я омотава, все пак първоначалният образ или остава цял-целеничък, или пък заетият мотив изпъква с най-силна чувствена характеристика. Това не са случайни и външни граматически съвпадения, а по-дълбоки чувствени и образни внушения, макар може би и *несъзнавани* от автора. Инак не щяха да бъдат тъкмо в ония елементи на стила, на тия думи и образи, които са най-характерни за заимствувания писател. Нима е случайно съвпадение, че и у Сирак Скитника, и у Яворова („Прег щастие то“) има един и същ „венец от грейнали звезди“? Началото на декламацията „Тя иде, моята печал, измъчена от призрака на тъмно щастие“, не е ли акорд, гозет пак от Яворовата пиеса „Дни и нощи“, дето също един след други пристигат мъртвите призраци на

неговото щастие? „Две хубави ръце обулват тайните на влюбено дете... Две хубави оснежени ръце“ веднага ми наумиха „Две хубави очи“: явно е, че тук има едно внушение на началния стихотворен поант, макар авторът да го използва за друго съдържание. Следване на чисто формални особености, подобни външни паралели има не един и два. Яворов се взема, макар и много бързо (сякаш се възнася с балон), „Нагоре към върха“; нетърпимият глъч и шум на земята постепенно глъхне и тя губи своите очертания; тая постепенност е изразена чрез повтаряне и в четирите строфи (след почивката, която си дава на височината, дето е стигнал в предишната строфа) отново насърчителния подем на възглас „нагоре към върха“, докато най-подир, задъхан от умора, из гърдите се изтръгва освободителният вик: „И ето го върха!“ По същия баир и Сирак Скитник: „Без слънце“ – оловносин, заражда се денят, вижда се как се бори с нощта и отбулва постепенно лазур; но слънцето още не изгрява и авторът и в трите строфи констатира – все пак в очакване: „Без слънце“. В четвъртата заедно с Яворова възкликва освободен: „И ето слънце!“ Малко важи тук различието в съдържанията: явно е следването на вътрешния ритъм, на стихотворната градация. Но ако за проследяване тия паралели все е потребно малко по-тънко наблюдение, за явните подражания е достатъчно само да се обърне съответната страница на Яворовия сборник „Подир сенките“. Стихотворението „Ще дойдеш ти, очакван ден“, което вече има един буквален превод... пак на български, е вдъхновило Сирак Скитника за една подобна композиция, но с отрицателно заглавие „Не идвай“. Дадената у Яворова перспектива – очакваният ден ще дойде, когато, измъчен от вампирите на нощта, неговият дух ще риде над вече студения труп, е заменена тук с друга картина: ще дойде тя, но ма-

кар и жив, ще го завари при мъртвия храм на първия сън и щастието обръсено с повехнал мак“. Ала не за образите ми е думата, а за обръщението „Ще гойдеш ти“, с което също като у Яворова се дава такт на всяка строфа. Най-погир, уморен, види се, да компонира, авторът почва чисто и просто под диригентството на Яворова:

Ще гойде той – сияние и младост,
сред нощите отдавна чакания геи,
ще гойде той, когато никои го не чака.

След Яворова най-голяма хипнотизаторска сила върху Сирак Скитника упражнява Кунев. Особено е интересен описателният поетически маниер на последния да дава характеристики на душевните състояния чрез сравнения, в които си служи със сложни приставки изречения (с „който“) или пък обратно: по-напред поетическият символ, двоеточие и след това разгадка му. И за едното, и за другото пример: „Пламъци заг черни лесове догарят: последни погъеми на прострелени полети.“ Или: „Дес, в *който* и последните листи опаха, съм аз.“ Силни образни внушения има и от Траяновия импресионистичен стил, но струва ми се, че дотук привеждах достатъчно доказателства, за да ми вярва по-нататък читателят и без доказателства.

Към излюбените стилистически средства на Сирак Скитник трябва да се смята и голямата страст към антитези. Думата тук не е за онова вътрешно раздвоение на художника, за което психологията на творчеството си има обяснение и при което е възможно в душата на поета да звучат едновременно два най-противоположни акорда, а за чисто технически стихотворни противопоставяния от рода на следните:

Над бездни сияющи, над бездни чарующи
ний плаваме кат облаци от ранни предпролети:

ми: ярко видение на бяло предвестие,
аз: тъмно преддверие на страшно злобеще.

На сляпо м'гновение жестоко сляние,
ми: лунно затишие в бяло одеяние,
аз: черна разпъната мечта умирающа,
отвеки звучаща в безсилно проклятие.

Ти: нежна предутрина в тихо смирение,
аз: вечер умираща, пълна с видения.
Ти: корда треперяща в безумно забвение,
аз: песен издъхваща в блудящо стремление.

Над бездни чарующи, над бездни сияющи
ний плаваме кат облаци от чужди предпролети:
аз: странник отхождащ на отгих в смирение,
ми: слънце възхождаще пред хор песнопения...

Ти-аз, ти-аз... часовникът е курдисан и няма нужда да се навива – може да цъка 24 часа. Авторът е определил и неговото темпо – *andante*. От подобни контрастни характеристики (каквото е той – тя, на инат, тъкмо противното) е наредено и друго едно стихотворение „Дано се не посрещнем“ (заедно със същото пожелание – да не се срещнат техните пътища, Славейков, дава и отговора: защото „съединени, ний ще угаснем, за нас самотност трябва, за да греем“). Дуализмът на модерната душа... но аз, без да ща, преминах от процесуалните въпроси към съществуването на работата.

За съдържанието обаче едва ли би трябвало да говоря отделно. Както по носията се познава кой от кой край е, така по ефирната мантя на Сирак Скитник личи, че е не от мира сего. С това, което става на земята, поетът много-много разправя няма, той брои само по върховете и бездните на живота. Обсерваторията, от която наблюдава звездите, слънцето и

мрака – хеее... чак къде долу е жалката световна арена, дето хората се раждат и мрат! Оттук се почва царството на безпредела и заради това и най-дребно-то душевно събитийце, и най-незначителният поетически рефлекс добива подобни размери, той се хиперболизира до екстаз, до мистика. Сравнете например Кирил-Христовия „Самотен гроб“ с черната мраморна „Гробница“ на Сирак Скитника, за да видите разликата между физическия и „космически“ поглед, т. е. между простия поетически символ и космическото безсмислие. Именно защото го тая височина действителността достига толкова абстрактна, изгубила конкретните си форми и уловими измерения, за поета тя представя тайна на разгадка, над която обреча своята поезия. Цяла една книга от сборката е посветена на тая проблема. Най-неразрешима е тайната, която представя душата, и затова върху нея съществуват толкова много хипотези: душата е пустиня снежна, степ тиха и безбрежна, звънтяща дълбина на езеро планинско, глетчери горящи в призвездни тъмнини, вълни люлеещи венци от лилии, нощ и светлина неведома, непорочен храм, тих акорд от арфата на божество и пр. Подобни „превъплощения“ неговата „Лили“ има таман 11. Но как се мотивира любовта на поета и де постига своята реализация – във физическото ли облагане? в мистическо ли слияние на душите? или в радостта да съзерцава, без никакъв чувствен импулс, любимото същество? И първото, и второто, и третото. Нейните черти мъчно могат да се доловят: най-често това е образът на „дете“, окичено с Куневите цветя хризантеми, теменуги и бръшлян; ту поета замята перспективите на красивата недогонена мечта на Яворова, която го зове във висините на смърт; или почне да се отбулва посраменият лик на Траяновата грешница, която чрез страданието изкупва своя грях – но та-

ман захванат да се доловят конкретни черти – ууу... отде се взеха тия облаци, хаоси и тъмнини, които подобно хуни се спуснаха отведнъж и затулиха погледа! Отде се взе тая безконечна фраза, която се заразуква като от някакъв калмукан, и тия дебели пластове бои, с които някоя ръка на варвар зацапа платното!

Картините на природата у Сирак Скитник съдържат всички елементи на едно пантеистическо проникновение. Хоризонтът тук съвсем не е оная линия, дето, като излезем на полето, се вижда, че земята се слива с небето, негов предел е безпределността. В царството на хаоса царица е нощта: думата „нощ“ в сборката е употребена 71, а поетическите ѝ синоними „тъмнина“ и „тъмен“ – 83 пъти. За пълнота на пантеистическото самочувствие дадени са мотиви и от четиритях годишни времена – пролет, лято, есен и зима. Има и пето годишно време – *предпролет*. Ала през огромните платна, по които са нахвърлени снегове, пропасти, слънца, глетчери от северния ледовити океан и пр., аз по харесвам тия мънички акварели, зимни импресийки, в които пейзажната живост достига най-силна поетическа експресия:

Опушени тръби – редица.
Розова – из прозорец подадена ръчица
и дълби, накачали по ней.
Слънцето над бели покриви се смей.

Не! Недейте обвинява българската критука, че не се занимава с подобни шедьоври на *ексцентричността*. Да се отбива към кокошарника на най-новата българска поезия, какво ще прави там? Единственото ѝ занимание ще трябва да бъде – ножици на разперените към облаци те крила.

По-ниско към земята, госпожа!

Не за това отминаваме ние тая поезия с невни-

мание и без никаква съчувствена гума, защото отричаме стремлението към нова истина и нова красота; не защото сме против „модернизма“, срещу който могат да се гърлят само хора, които с тая талига, на която се пътуват, и подир сто години не могат да гонят душата на своето време. Напротив, аз мисля, че колкото по-различни струни на чувствителността в нашата поезия са засегнати, толкова повече това ще бъде признак на богатството на националната душа, за нейната разностранност. Но, за Бога, какво общо има тая поезия с модернизма, какво общо има тя въобще с поезията? Друга по-сериозна работа предстои на критиката. Българската литература е област, която тепърва трябва да се завоюва. Епохата преди Освобождението я знаем само по разкази на хора, за които е било по-интересно родословието на еровете или в кой манастир е намерен не знам кой си ръкопис, отколкото смисълът и поетическата стойност на завещащото наследство, едвам напоследък тая литература почва да се изследва не с очилата на късогледата филология и археология, които винаги са страдали от далтонизъм, а да се осветлява с фенера на едно по-широко естетическо проникновение. Значението на Вазова не само за историко-литературното ни развитие, но и като създател на по-трайни художествени ценности е тема, върху която няма нито едно сериозно, с метода и критическа обективност, изучаване. Разгатнати ли са естетическите проблеми у Славейкова и обяснена ли е психологията на неговото творчество? Какъв момент на поетическа чувствителност означава в развитието на нашата поезия лириката на Кирил Христова? Доловима ли е и сред хаоса блуждения, идеи и стилове обединящата характерна черта в писателската физиономия на А. Страшимирова? Нима някой се е спрял върху възможността на литератур-

ния жанр на Петко Тодорова – синтеза на най-абстрактни идейни проблеми с национални схващания и национален бит? Или ако най-подир трябва непременно да говори и за младите, е ли разчистен от тръните на чудовищните безсмислия пътят, по който жената у Траянова възлиза, за да се превърне от блудница в Мадона? Когато критиката даде отговор на тия въпроси, когато свърши със сериозните дела, може да гоиде ред и за глупостите.

МАРШЪТ НА ПОБЕДАТА И НА СМЪРТТА

118

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Всеки измислен ден ни открива – като движение – на летящ трен, който непрекъснато измества масивите и галечините – една нова перспектива за войната. Това отдалечаване дава средствата за една по-пълна обзримост на събитията и ни приближава към изходната точка на един синтез. Истинско и пълно проникновение в тях ще бъде обаче възможно само когато те отпадат от своята значимост на трескава и спорна съвременност и се сложат в едрите и широки линии и завършеност на една *епоха*.

Днес ний не притежаваме средства за това. Войната още виса над нас с тежкото крило на един кошмар. Ний не можем да познаем де сме и в пълна дезориентираност загаем посоките на утрешния ден. Във вчерашния не виждаме освен онова, което утвърди у нас психиката на пълен скептицизъм и резигнация. Ръката ни остана гизната, в един жест на проклятие към него.

Колкото повече обаче колелото на времето се върта, толкова по-ще бъдем в състояние да гурим в преживяната епоха и други съдържания, и други значимости. Войната призова на състезание стихийните, първични сили на нацията и в двубоя със собствената си съдба тя освободи нови, редки изключителни достояния на единицата и на цялото. Тя събуди *колеktivитетa*, изведе го из състоянието на потенциалност, в което се намираше, и го призова като една сила, без която по-нататък няма да се върви. Първите

нейни прояви бяха изживени в трескави борби, в които националната душа се откри с нови възможности и с една амплитуда на движение, до която не знаехме, че може да се развърне. Но войната бе същевременно и за личността един рядък вътрешен опит. Това е емоционалното богатство на една *нова психика*, към която я приобщи. Комплекс от неповторими, екстремни преживявания, които се слагат в нейната основа като един нов елемент на самопознание и на творчество. Защото творчеството намери в тях мотивите на едно ново въдъхновение и на една нова красота.

Оная странна красота, за която Йордан Йовков говори, че „считава в себе си близостта на опасностите с екстаза и мрачния устрем на смелостта“.

Йордан Йовков е поетическият изразител на тия нови съдържания. Без да бъде апологет на войната, той гури ония моменти в нея, които покриват неговото извънредно богдро, суверенно чувство за живота. Тя е един от многоликите негови образи, в които той губи най-високата си изразителност. Хищно любопитство го влече натам. Войната представя пред него като един чужд мир, в който нещата изгубват досегашните си значимости и се заменят със съвсем нови. Тя го изпълва с трепета пред едно пътешествие из далечни, непознати страни, дето го чакат толкоз интересни впечатления и неизпитани радости. Тя го маме с екзотиката на своите краски и с интензивността на своите преживявания: „Войната идеше с хиляди тегла и ужаси, хиляди невидени и непреживени случки. И всеки чувствуваше особеното желание да изпита, да преживее, *да превъзмогне* това, което е тъй странно, ново и силно, *което не става всеки ден*.“ Това е властната сила на Неизвестното, която го маме. Още преди да се обяви войната, той я носи със себе си, изживява опиянението и екстаза от нея. Като стегнат за път

119

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

кон, който нервно потрепва с копитата в нетърпение да тръгне — той е цял очакване, трепет, цял изопната струна.

И едно утро на нея прозвучава тътенът на първия топовен гърмеж. „Никой не се оплака, никой не възропта, а всички бяха въздържани и спокойни, като хора, пред които предстои тежък и свят труд.“ Йовков е ненаситен да описва това трескаво тържество на „Паметния ден“, когато някаква жива тръпка пробягва по стройните линии на полковете и те се раздвижават в приготовленията на една сладостна тревога. Той е изправен пред Героичното, към което го зове историята, неговата земя и поколенията. Увлечението във вихъра на едно голямо чувство, в което изчезва всичко, с което се е живяло досега, е тъй голямо, че при вида на ралото, което стягат в село, той се чуди „как тъй има хора, които равнодушно и спокойно продължават предишния си труд“.

С това се и определя полето на неговото зрение. Погледът на Йовкова се характеризира с извънредна възприемчивост за ония именно моменти във войната, в които добива предметност неговият емоционален култ за величие и могъщество. Тъй както мъничките, лични, житейски чувства заглъхват във великото чувство за Подвига, така и отделната единица изчезва в огромната сивота на *масата*. Тя е носител на това стихийно чувство, което живее в него. Той го предава на масите — и те на него. Едно непрекъснато призоваване един към друг. Подобно на Лилюенкрон, и много по-силно от него, видът на хилядните множества го сякаш подига на криле и му внушава илюзията на непобедимост. Те изпълват пространството, раснат и се превръщат в някакво исполинско видение, което заповяда целия хоризонт. Йовков е неизчерпаем в откриване грандиозните гледки, които му дават масите, и

той ги съзерцава в истински екстаз, в пълно естетическо упоение. Едно суверенно чувство го държи все пак *над* тях и запазвайки винаги своя център, своето равновесие, той ги владее свободно, като един напълно починен свой елемент. Реалистически символи на някаква голяма, страшна, всеподчиняваща воля, която се носи с тях и която непременно ще се наложи. Тая сила най-внушително се изявява в момент на движение. Сред грамадните пространства бавно и страховито пълзят безкрайните колони, в ритмични и тежки вълни, носейки напред своята непреодолимост: „Сред мокрото зелено поле, на което гъждът беше заличил всички други бои, ясно се виждаха тия две колони, които растяха и се продължаваха като безкрайните пипала на исполински полип. И в това бавно, но злобещо и хищно движение, в правото колебливо насочване точно към селото и към боя, чувстваше се мъгчалива и сурова закана.“ Колоните вземат у Йовков най-причудливите и смели образи на фантазията. Внушението от тяхната стройност, организираност и безкрайност — това е, което непрекъснато импулсира неговото самочувствие. Тия елементи добиват най-определения свой израз в широките линии на кавалерийските маси. Естетическите илюзии, които будят те, са едни от най-могъщите: „Разгънати в боен ред, полковете имаха фронт повече от два километра. Рядко може да се види нещо по-импозантно и по-страховито от движението на такава голяма конна маса. Редиците пълзяха и се преливаха като тъмна лава, бушно се мятаха и пръхтяха конете, припламваха кръстосаните блясъци на сабите и сред тежкия многогласен шум мерно се отсичаше глухият тропот на хилядите копита. Стълбове от прах, като мътна завеса, съединиха земята с облачното небе.“ Като Мейсоние, с когото могат да се направят толкова много паралели в култа към величес-

твените зрелища на войната, и Йовков е влюбен в конете, тия красиви и горди животни, в които живее инстинктът на силата и на красотата. Подобно на него той ни дава интересни етюди върху конете – с тяхната горда стойка, буйни гриви и фантастични сбруи, под които се таи избликът на жизнена сила; при първия сигнал ушите им щръкват и всадниците полетяват на тях като крилати демони във вихъра на боя. Писателят ги проследява във великолепието на всички техни аюри: от стройния, уравновесен ритъм на „ходом“ през вълнообразните широки дъги на галоп а чак до резките начупени, светкавични линии на бесния карьер – докато изчезнат и се слепят в големия облак на кавалерийската маса.

Сугестията на масите преминава у Йовкова в истинско *визионерство*. В „Отвъд“ той ни дава една наистина халюцинирана картина – видението на далечните хиляди силуети, които се очертават върху пламтящия фон на златожълтия процеп на хоризонта, дето се спуща мистичната завеса на мрака. Между него и масите съществува някакъв странен афинитет, който събужда най-непосредствени зрителни и емоционални представи за тях. Те притежават вездесъщността на някакъв фантом, който първият призив на фантазията изведнъж докарва, с всичката сила на неговата хипноза. Така известието за превземането на Лозенград отведнъж възкресява образа на „една армия, невидима, тайнствена и далечна, но стихийна и неугържима, пред която се руши и пада всичко“.

Йовков не спира на това полустатическо, полудинамическо изображение на масите. Той ги проследява и по-нататък, когато се освобождава онай латентна сила, която носят в себе си. Неотстъпно преливайки напред, те срещат идеите насреща им вълни, нах-

върлят се с всичката си сила върху им и вплитат в тях своите разярени гребени. Хиляди разбити тела изчезват в бездната, но отделните стонове се сливат в едно общо бучение, в което слухът престава да ги различава. Ни една гримаса на ужас не изкривява лицето на наблюдателя. Защото гледката е толкова величествена, че престава всяко реално въздействие от нея – тя приковава с хипнозата на едно видение.

Йовков е непостижим в рисуване картините на боя. Има места, които са изпълнени във възвишения епически патос на Толстой. Но вместо сигурността на художествения замах и широтата на епическо изображение у него имаме един развълнуван рисунък, който се дължи на своеобразния негов батален лиризм. В някакво екстатическо състояние той следи двубоя на двете слепи стихии и ръката му, трепетна, чертае движението на веригите под запаленото небе. Като лъчи из един център, виждат се да излизат техните тънки паяжинни линии, над които почват да се явяват белите облачета на шрапнелите; отведнъж те оживяват, разбъркват се и се разнижават като разкъсана броеница и цялото пространство под тях се обсебва с отделни хора, които имат вид на малки насекоми; но нови пръстени се явяват над тях и почват да ги гонят; те се лутат насам и нататък, изчезват и пак се явяват, и пак вървят напред – и цялата тая картина дава илюзията, че това не са огнени кръгове, изригнати из гърлата на далечни оръдия, а безопасни и малки огньовете, които избухват и угасват на разни места, и като че ли бясната и свирепа стихия не плаши хората, които сякаш имат само една спокойна и дори флегматична грижа: да вървят напред. Йовков владее сложния механизъм на боя със свършенство и ни предава неговите перипетии с една сила, действително неотразима. Неговата експресия достига крайни-

ме свои постижения в предаване на близкия бой, когато неговото наблюдение още малко, и ще бъде поколебано и когато мрежата на унесеното зрително съзерцание почват да пробиват стрелите на вече сетивни усещания. Обаче и в пароксизма на боя гърди с гърди той здраво владее средствата на изображение, което му дава едно доведено до своята крайна изопнатост, до своя интензивитет, чувство на наблюдение. Такова е описанието в „Земляци“, когато ротата трябва да отиде на помощ и възлиза по хребета, дето смъртта размахва огнената си коса. До хребета остават само няколко крачки. „Изведнаж пред тях блясват някакви бели слънца, гърмежи, които замайват, посипва ги пръст, във въздуха фучи нещо и непрестанно и свирепо шиба по земята, като с хилядите ремъци на бич. Нови удари последват, по-страшни и по-силни. Немислимо е да се направи крачка напред. Войниците се спират, разбъркват се и като разбита о брега вълна бързо повръщат назад. Залегни! Залегни! — чува се висок и развълнуван глас. Войниците се разпръсват на групи и залягат, едни по-близо, други по-далеч. Горе на върха остават прострени върху лицата си няколко души. Те сякаш бяха залежали там.“ Аз не се страхувам да сравня някои места от „Земляци“ — особено ония, дето се рисува подвигът на Стоила и на подпоручик Варенова — в някои отношения, и най-вече по вдъхновеност на момента, с великото платно на сражението при Бородино. Има много от неговите психологически моменти и в отбиването на румънската атака при „Мустафа Ачи“, която достига до батареята и се натъква на живата броня на заградилата я в каре пехота: „Изведнъж гъста редица като висока вълна се подава и облива хребета. Оглушителен залп от всички оръдия. После втори, трети... Изпод гората изправени ножове се погема диво и страшно ура. Шрапнелите се разпук-

ват от самите гула на оръдията, блясват огнени светкавици и железният гъжг на картеча шиба право в лицето на веригите и ги пилее като вихрушка. Нови вълни се показват, нови залпове от оръдията и хълмът за минута пак опустява. Светкавиците греят в набучените ножове, конете на предниците се гърпат, изправят се на задните си крака, водачите стрелят с пистолетите си.“

Непосредствеността на Йовковата впечатлителност извлича крайно интересни *зрителни и слухови възприятия* от боя. Той отведнъж намира най-точните сетивни улчвания, които притежават двойствена изразителност: и на пълни реални съответствия, и на една психическа значимост. Едно от ярките зрения, което още при минаването на границата остава в неговия очен нерв и постоянно го тревожи, е проекторът от Огринската крепост. Всеки един момент той се открива в различни душевни проекции. Ту като опашка на грамадна комета трепти неговото сияние в една и друга посока — сякаш поглед на невидимо око, което се взира и търси в тъмнината; ту неговата огнена точка на фортовете, с полегато падащия сноплъчи, му се привижда като увисналата, едра Витлеемска звезда в рождествената нощ; отново тя загорява и простира своите безкрайни ярки шипове, които обикалят, връщат се и пак търсят; ето, един от тях обръща своя поглед право към небето, като че призовава и моли. Светлинните ефекти на оръжията намират един шрих истински импресионистичен. В разгара на боя Варенов излиза напред, обръща се към веригата и „саблята му високо блясва във въздуха като *светкавица*“. Същият ефект, само че масов: „блеснаха *сребърните зми* на саблите“. Или: „набучените ножове на пушките се полюляват като *бели пламъци*“.

Звуковете характеристики се срещат често. Слуховият апарат е настроен към едно извънредно сигурно възприятие, което се предава в крайно субективни и все пак точни обозначения. Далнобойните оръдия от крепостта достигат със своите „тежки, басови гърмежи, сякаш далечно рикане на *невидими зверове*“. Йовков знае да одухотвори пагането на снарядите, проецирайки в тях активитета на някакви живи врагове: „Гранатите падат вече начесто. Те още не убиват, падат настрани, но някак *коварно и настойчиво дебнат, търсят, мъчат се да налучкат*.“ Има една интересна звукова интерпретация на кавалерийските тръби, които се чуват вечерта от казармите: „Два гласа – едина висок и пронизително тънък, друг – мек и сладостно сипкав. В по-ниска октава сипкавият глас следваше първия, догонваше го, преплиташе се с него. Тия звуци като че ли се *разсипваха отвисоко в нощта*, ту проецаваха наблизко и рязко, ту се отдалечаваха и заглъхваха. Вятърът ги развяваше насам-натамък, *както понякога развява капките на дъжда*.“

Цялостното, нераздвоимо чувство на величие и стихийност във войната определя *етическото отношение* на Йовкова към нея. Психиката, която носи тя, е така изключителна по съдържание и интензивност, че в нейната новота той намира един чисто естетически елемент на самоудовлетворение. Той е, който го издига и с който надделява физическата болка на страданието. Смъртта тук е увенчана с апотеоза на една красота, защото иде във вихъра на един силен и могъщ момент на живота. Масите се стремят да го изживеят, към него ги тласка някаква невидима сила „вън от гъла, вън от заповедите – както светлината привлича и зове заблудените в нощта птици“. Бедствията и изпитанията на войната – но кога друг път ще има

случай да ги преживее! Вятърът блъска палатките и изкъртва коловете, на които са закрепени, но тръпките на студ не пречат на писателя да наблюдава интересната негова игра с платнищата, които надува и отнася. Йовков се издига над страданието и над негодите с онова рядко чувство на жизнерадост и мощ, с което Лилиенкрон говори: „Особено ми се понрави *циганският живот през време на война*. И аз не помня ни един-единствен ден, когато сме били на поход, да ми се е искало да се върна към мир и спокойствие. У мен още не е изчезнал съвсем детският възторг от делата на кондомитерите.“

На Йовковото отношение към войната е чужд каквото и да било етицизъм. Неговите герои не страдат от това мъчително „раздвоение между своето дело и своята съвест“, което характеризира героите на Гаршина. Но те са далеч и от Лилиенкрановите прусаки, които обичат войната като спорт и които се бият, защото – затова носят шлем! Тяхната запазеност от всеки рационализъм произтича от едно интуитивно, почти религиозно чувство за войната като *свят и тежък труд*, смисълът на който носят дълбоко в себе си. Никъде у Йовкова не се преплитат мотиви на моралистично резонерство.

Това не значи, че у него е притъпено всяко хуманитарно чувство – тъй както същото не значи и у Володя Козельцов, който се обзема от странно „естетическо наслаждение и героично чувство на самодоволство“ при вида на далечния неприятелски флот и Севастополските бастиони. С всичката си разностранност, с която се развързва едно истинско, непосредствено и непредвзето наблюдение Йовков на много места ни дава картини на нечовешкото във войната – разбира се, без да измества ъгъла на своето зрение и без да разстройва общите контури на своето платно. Черните

краски са у него един елемент, напълно подчинен на общата колоритна гама, така че те не богат с остротата на един рязък контраст; а се уравновесяват в нея. Това уравновесяване се постига в перспективното изображение на гибелта. Както масата и боят са взети от една точка твърде далеч, за да може да ги обърне, така и жестокостите и ужасите на войната Йовков фиксира от разстояние, от което много да не смуцават. Страданието и смъртта вилнеят някъде далеч от нас, вдясно и ляво, и се постигат повечето пъти зрительно. Бойното поле при Кайпа е обаче една картина, взета малко по-отблизо, затрогваща с високото отношение на човечност. Зловещите следи на огнената коса, която се е размахвала тук, видът на целите редици убити, замръзнали в позата, в която ги е заварила смъртта, разкъсват воала на естетическото опиянение и от гърдите се изтръгва един стон на жива болка: „И ясно, и изведнаж изпъкваше пред мене тъжната интимност на семейството, трагичната участ на човека, на бащата. Нима в тия мъртъвци може да се вижда врага, нима има място за ненавист, за мъст? Тия ризи, тия бедняшки, прикърпени грехи, и те са били грижливо съгвани с треперящите пръсти на някоя любяща ръка и върху тях са падали едрите горчиви сълзи на раздялата.“ И в бойното поле при Кайпа Йовков запазва характера на своята линия: докато Барбюс например страстно се взира в лицата и позите на падналите, за да ни даде един неизгържим за нервите рисунък на нечовешкото дело на войната, Йовков се задоволява с един много едър мащаб и ни дава едно „масово“ зрение. Той гледа да не се откъсне, да не се увлече и приближи много картината на ужаса и смъртта, за да не накърни красотата на своите батални илюзии, към които в по-следващия момент ще премине. Защото, като Мейсоние, той би могъл да ка-

же за себе си: „Аз не съм роден да рисувам освен победа-та.“ И преходът към нея е лек и безболезнен.

Не само в бойното поле при Кайпа, но и в много други места Йовков се изявява с едно непосредствено чувство на човечност, без да резонира, без да внася ни най-малък намек от някаква прегвзета хуманитарна тенденция. Отношението на войниците към ранения турски офицер („Прег Огрин“) говори много, значи много. С топлота и истинска симпатия са шрихирани оригиналните образи и на руските пленници. Дори и русънските бугят у него само съжаление за инстинктите на егоизъм и злоба, които са вкоренили у тях. И ако в отношението на Йовкова към войната трябва непременно да се дирят и етически елементи, тия са достатъчни.

Това непомътено от никаква страст на вражда чувство към противника стои в известно отношение към чистотата и светостта на *чувството към родината*. То е един от основните елементи в психиката на неговите герои. Войната е за тях „тежък и свят труд“, който ги вдъхновява за един висок идеализъм, а той изключва ексцесиите на една низка страст към врага. Образът на родината, който, като икона, носят в сърцето си, олицетворява тяхната отговорност, тяхната съвест пред нея. Тая невидима нишка, която непрекъснато ги свързва с нея, полусимволически е изразена в тайнствения и самотен огън на високия планински връх на Странджа, на самия гребен на старата граница, който редовно някоя всяка нощ запалва: „Там, зад тия планини, които сега не се виждат, хиляди изнемогват в безпокойство и грижи, хиляди души в трепетно упование и любов се взират през това голямо огнено око, надяват се, очакват ни, *следат* ни.“ Същото полусимволическо значение носи и по-

сецението на старицата на фронта, дошла да види своя син: сякаш тиха и задушевна ласка обляхва всички и в нейните дълбоки бръчки те виждаш скръбта и безкрайната обич на всички майки. Никакъв риторизъм, никакви теоретически мотивации, никакъв патос. Просто, естествено и неотразимо – с което не може да се спори.

Чувството за родината се идентифицира в голяма степен с чувството за *земята*. Копнежът за земята, вскъргмен от нея и имащ властната сила на един инстинкт, винаги обхваща героите на Йовков, когато останат сами. Щом мине хипнозата на боя, те се унасят в блянове за своята земя, с която ги свързва тежкия и благодатен труд. Всичко, което ги заобикаля, им говори за нея – оставената – и всички природни явления будят асоциации за нея. Морският източен вятър ги радва, защото е влажен и от него храните бърже растат; сочната зеленина ги пренася в техните ливади и сладостна мечта ги гали – тревата трябва да е станала хубава, гъста и жилава като тесто. Земята властно ги тегли към своите негра. Пукването на пролетта, което ги събужда една сутрин, ги направя съвсем безпокойни. Земяците гледат блесналото поле, чувствуват тревожните тръпки на неговото материнство и – вече не ги свърта никъде. На бележката още малко да потърпят те отговарят: „Ние търпим, господин подпоручик, ами тя не чака... Тя – *земята*. Виж я нă – *приказва!*“ Тая мъка за земята се сякаш освобождава в хилядогласните поздравя, които целият лагер изпраща на високо прелитащите жерави, отиващи на север, към България. Това е една алегорична картина, в която Йовков е вложил своята идеализация на земята като първоизточник на оная жизнена сила, която стимулира неговото вдъхновение и творчество. В неговото отношение към земята има нещо религиозно,

някаква мистика. Земята е, която го свързва с небето, и избликът на нейната сила е, който олицетворява самото битие, призовава вечността и Бога.

Затова типичният *пейзаж* на Йовкова е полето. „В полето – това е и хубаво, и *достатъчно*.“ В безкрая, затворен под синия небесен купол, в огромните златни пространства буйно изкласили ниви; в хилядоцветната гама на тяхната пъстроота той чувства пулса на един стихуен живот, който го изпълва с чувство на могъщество: „От цялото поле иде радостта на щастливото материнство; благодатният плод зрее сред блясъка и пищната красота на цялата природа. Неволно човек иска да снесе шапка пред тоя колосален труд, душата се пълни с възторг пред могъщата хубост на земята.“ Йовков е ненаситен в описание на полето, което го изпълва с някакво широко, спокойно, почти мистическо чувство на съзерцание скъпите дарове на живота. Той обича тропиката на южния беломорски пейзаж, дето буйната сила на природата достига своя апогей. Гората в Коджа Орман („Край Места“), с исполинските стари дървета и гигантски цветя, които като живи въжа преплитат в някакъв лабиринт цялото пространство в някаква хаотична тъкан от непроходима гъста маса – го пренася в един чужд, екзотичен мир, в който се раждат неговите илюзии за мощ и за красота. За Йовкова би могло да се кажат собствените му думи за Добруджанското поле: „Два тона има в неговия пейзаж: синята бедрина на небето и зеленината на нивите.“ Той рисува полето и природата в ярки, сочни, много наситени краски, влагайки в техниката шриха на един широк и здрав темперамент. И в тежкото напластяване на боите, които се сливат в една маса, и в пространствената обозримост на полето се изявява все същото сумарно зрение, с което

Йовков обгръща всичко. Немислимо е неговият поглед да се спре върху отделно дърво или цвете: той ги дава в големи и едри петна – като ония „макове, които се разливат на широки и кървави потоци“.

Поради особенния хроматизъм за жълтото и зеленото Йовковият пейзаж в колоритно отношение не се отличава с голямо разнообразие и неговите платна лесно могат да се сведат към няколко зрителни мотива. Но това е следствие на оная дълбока, космическа връзка, която го свързва със земята и която остава доминираща сила в неговото изображение. Тя е, която дава посоката и определя кръга на неговите зрителни възприятия. Твърде дълбока и силна е тя, за да може писателят да оперира с тях в свободната игра на една чисто формална художествена възприемчивост.

Зрителният нерв у Йовкова е нормален и неговият поглед на природата трезв. Той не я гледа през фантастични призми, а с бистро, уравновесено око и ни я рисува с простите средства, които тя сама му дава – такава, каквато Бог я е създал. Това не пречи обаче на нейната *персонафикация*. Това става в момент, когато едно чувство от по-голям активитет го изведе из дълбоката потъналост в нейните недра и едно по-силно зрение настрои зениците на един друг оптически ъгъл. Най-често – в момент на очакване и на наблюдение боя. Тогава Йовков пренася своите самочувствия върху природата и постига интересни батални персонафикации. Той одухотворява далечните възвишения на фортовете с психиката на боя: „На ясното мъгляво небе се очертава тъмния силует на някакво *устремено напред чудовище*, което *изведнаж спира, отвисоко наблюдава и дебне* с упорит и заплашителен поглед. Това е Айваз баба.“ Нощта след боя е „една безмълвна и тревожна пауза, в която сякаш се разменят *невидими погледи* на ненавист и на смъртна вражда. А мракът, кой-

то поглъща и скрива всичко в тъмния си хаос, като че изведнъж донася и едновременно *от всички страни приближава някаква скрита, дебняща опасност*.“ Извънредно интересна и разнообразна персонафикация получава джамията „Султан Селим“. От всяка една страна тя се проектира различно. Ту „безпомощност и нежно смущение има в красотата на тая източна хубавица, около която в смирена покорност се обвива грамадно огнедишащо чудовище на фортовете и ревниво я пази“; ту нейните минарета гобиват призрачните контури на някакъв далечен мираж; ту, стройни и тънки, те се изправят леко право нагоре „сякаш застинала молитва, задушевен зов към небето и към Бога“. В „Мустафа Ачи“ Йовков достига до едно синтетично третиране на природата и събитията: приближаващата се буря, която виси във въздуха, валчестите бурени, които се гонят като живи същества, дрънченето на телените жици – това е една импресия на предстоящия жесток бой.

От персонафикацията лесно се преминава във *визионерство*. Особено обича той вечерните рефлексии, от които извлича ефектите на черната с оранже, като пандан на ярките багри на боя. В „Кочмар“ западът потъмнява и остава само една ярка и червена ивица, като че „кръвта, проляна на бойното поле, хвърля отражение на небето“. Там има и една илюминирана картина – медночервените пламъци и гъста виелица искри (от запалените саплъци и снопи), които вятърът разнася из тъмните простори. Йовков обича феериите поради вродения си инстинкт към яркото. От височината на Беласица той вижда Доиран с безбройните му осветени прозорци да виси като грамаден полилей, увиснал от високите небесен купол над езерото, в което се отразяват звездите. На друго място той преминава в един чисто психически визион: „На хоризонта

се мярка вятърна мелница. Бавно пагат и се издигат белите крила, сякаш *ръце, които отдалеч призовават и молят*.“ Както в изображението на боя, така и в третирането на природата у Йовкова се преплитат презвечност и визионерство – без да си пречат, без да се изключват, сливайки се в един и същ неразделен психически елемент.

Всички особености на Йовковия поетически натюрел се слагат върху неговата основа. Той е, който ги мотивира и гообяснява. Йовков е един *медитативен темперамент*. Даже и неговата експанзивност се стимулира от призивния образ на могъщото и огромното, който се постига при състоянието на чиста съзерцателност. Само един медитативен темперамент може да запази в страшните трусове на боя своето равновесие, да надделее нервните сътресения и да ни даде неговите перипетии. Той е, който му позволява да намери в него чисто естетическия момент и да възведе картините на ужаса и смъртта в апоптеоза на величие и красота. Неговите екстази от устрема и победата се дължат на едно вдъхновение, източниците на което трябва да се дирят във влечението на неговата душа към зрителните и емоционални хиперболи, които фантазията сама си създава. Това медитативно чувство се отделя на моменти от целия комплекс на психически състояния и възможности и може лесно да се улови – особено в чувството му към родината, в инстинкта към земята и в описанията на природата. Медитативната основа, върху която се създава и разраства и най-импулсивното чувство, се проявява и в честите отклонения в рефлексия, в тая унесеност в картините на боя, в тяхната проекционност и най-силно – в ненарушимостта от външни сили на неговото състояние на илюзионизъм.

Доказателство за неговия медитативен темперамент е и извънредната *репродуктивност на фантазията*. Тя издава едно латентно състояние на неговите съзерцания, които и най-малкият повод може да призове към живот. Това се дължи на дълбоките следи, които оставя в паметта виденото и преживяното, и на вродената леснота на фантазията да реконструира. Кавалерийската заря отведнъж му представя атаката на „Белия ескадрон“ и паметта я възпроизвежда във всичките перипетии на една настояща действителност. Песента на Пирина го откъсва от шума и веселието на вечеринката и събужда у него призивния блян за величествения масив такъв, какъвто го е видял някога – в примамливостта на някаква хайдушка легенда. Посещението на Кубагинските позиции му възпроизвежда перипетиите на развилия се тук бой, за който му свидетелствува всеки храст, всяко окопче, всяка гилза. Овчарските звънци у хаджи Ибраима го пренасят цял в доброто старо време, във фантастичния мир на Кожжа Орман, с неговите вековни гори и безбройни стада. „Слава Българска“ – вече самото име на селото му казва много и го пълни с възторг. Същото е и в „Дунавската армия“: той се унася в историко-поетически рефлексии и възвежда широката разделна река в някаква символическа значимост за българите – такава, каквато имат за русите Волга и за немците Рейн.

Тая лесна възбудимост на фантазията дава *лирическия стил* на Йовкова. Всяка картина или събитие сякаш затрогва една вътрешна, лично негова струна. Ударен в нея, всеки звук отеква в един продължителен резонанс и неговите вълни се разливат в широки далечни кръгове – тъй както хвърленото във водата камъче привежда в безкрайно движение неговата повърхност. Оттук и тая развълнуваност на неговата реч.

В своята поривистост тя се разлива като един широк и буен поток от впечатления, рефлексии и реминисценции и прелива художествените рамки. Оттук и тая несъизмерност в неговото изложение, особено в описанията, дето Йовков се стреми да изчерпи – безостатъчно – всички перспективи, които му дава зрението, не оставяйки никаква работа за нашата собствена фантазия.

Следствие все на тая възбуденост на чувството е и голямата *обяснителност* в описанията на неговите герои. Йовков не може да стои безучастен към това, което говорят и вършат, и след всеки техен жест и всяка дума бърза да се намеси – да допълни, да подчертае или да характеризира. Неговата намеса не ги оставя свободно да се проявят. Тъкмо някой отвори уста, и – чакай, аз да кажа! Неговите впечатления за тях, възторгът или очарованието от делата им са тъй силни, че изместят самата личност от едно по-продължително и спокойно наблюдение и писателят не може да я фиксира по-съществено и трайно. Единицата въобще рядко се явява. Тя е недоловима за зрението на масата, която е естетическият обект на Йовкова. Българският войник е у него един синтетичен образ: бронзово лице, прости, кафяви униформи, каквато е земята, ръка, която е загубяла в труд и станала твърда и упорита; здрав, богър и крепък дух и някаква нехайна доброта. Той никога няма да измени на дълга си. Много рядко Йовков ни дава индивидуализирани образи, каквито са Стоил, Никола, подпоручик Варенов и Илиа в „Земляци“, наблюдателят Агамов, Ески Арап, но и в тях – въпреки верните и сигурни штрихи, в които са дадени – не могат да се гирят черти на по-широки художествени обобщения. Рисуният е твърде още ескизен и фигуриите епизодически.

Стилови особености на голямата обяснителност

на Йовкова са твърде честите *квалификации*, особено ония, в които експлоатира далечни и чужди представи – на историята и на мита: „И стройният профил на Шина и тая вцепенена поза напомняха вдъхновения образ на една *сибила*“ („Българка“). Или: „Сам той запази неподвижната си поза на дивана, по-строг и по-важен, подобно на ония беловласи *сенатори в Рим, които готите взели за каменни статуи*“ („Баладжа“). Един път той толкоз много се вдава в намерената аналогия, толкоз дълго я продължава, че се откъсва съвсем от аналогизирания образ и връщането към него е мъчно – паралелът става много далечен, необедителен: „В тъмната дъждовна нощ се губеше всичко, земята и небето се сливаха в някаква черна и дълбока бездна. Като че ние стоим, изгубени някъде сред безкрайния космически хаос, като заблудени и *уморени комети, които се бяха спрели и капризно размятаха огнените си опашки*.“ Явно е, че тук има надхвърляне на целта, екстремност на една медитативна фантазия, която се е откъснала от действителността и литнала извън границите на асоциативната възможност. С високия градус на впечатлителност трябва да се обяснят и някои лирически отстъпления, като блянът в черквата („Първата победа“, 81), случайното изпадане в сантименталност („Кайпа“, 100), патос – или близко до патос („Първата победа“, 80) и някои общи литературни места. А гордото опиянение от победата веднъж го отклонява в журнализъм (новият „устав“, създаден от войниците – „Триумф“, 122) и в поза: при минаването на границата войските се спират, „както легионите на Цезар пред Рубикон“.

Тия неравности обаче съвсем не спират течението на неговата непосредствена и вдъхновена реч, която притежава всички средства на поетическа експресия и въздействие. Йовков обикновено почва най-

просто, невинно, почти анекдотично; но колкото по отиваме нататък – като планински поток, който се спуска надолу към равнината, – тя се засилва, става по-широка и буйна; ето – привидното спокойствие на повествователния равен ритъм се пречупва в едно движение необузвано и стихийно; в нея прозвучават тръби, появяват се светкавици и забляскват мълнии и тя се носи в тържеството на тяхното могъщество и всепобеда – завличайки всичко със себе си; отново почва постепенно да утихва и да се прибира в своето русло и тогава тя ни люлее в спокойното, сладостно и меко съзерцание на далечините. Това е един напълно *емоционален* стил – въпреки простите предметни средства, с които Йовков си служи.

Свободните и еластични рамки на *поетическата хроника* са единствените, в които може да се развърне движението на подобен един стил, с неговата произволност и непредвидимост. В нея той може да даде свободен израз на всичко, с което живее, което стои у него като живо впечатление или като призивен спомен. И като ранения офицер Йовков знае да разправя „увлекателно и хубаво – с тая задушевност и леснота, която добиват хората, които са видели и преживели много“. Но, струва ми се, че той дава преголямо значение на рефлекс (,,Последни римляни“) и реминисценцията. В „Сами“ например отива до такава самоувереност във фантазията си, че описва едно „евентуално“ потъване на кораб. От друга страна, фактичността на хрониката крие една опасност за анекдотизъм, до която Йовков е много близо в „Предвестникът“, „Срещу Нова година“, „Граничари“, „Триумф“ и др. Някои особени елементи за *композиция* не могат още да се посочат във военните „разкази“ на Йовкова.

Не във фабулата и композицията трябва да се дирят особеностите на неговия поетически индивидуалитет. Той се изявява в тая могъща обхватност на една епоха, която Йовков синтезира в няколко психически мотива, носещи една нова и ярка изразителност. Тях той предаде с един патос, който в първата война бе широко национален. Досега само на неговите платна се разгръща във всичката си величественост Тракийската кампания, за която той ни е дал най-могъщия художествен образ. „Имена, които имат очарованието на мит, и подвизи, които приличат на легенда.“

НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

140

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Това име се радва на една рядка съдба: то не буги вражди, а за мнозина е една обич. И в това озлобено време, когато благородната радост на признанието е осушена от манията всеки да бъде пръв, сам и всичко, когато за един ред сме готови да унищожим човека – като че ли не бихме могли да познаем себе си в симпатията, с която обикновено окръжават личността на Николай Лилиева.

Сигурно това се дължи не само на неговия стих, в който винаги са склонни да виждат най-големите ценности на поезията му. И най-изящният стих скоро би отзвучал, ако нямаше нещо друго – което да докосва душата. И аз мисля, че у Николай Лилиева можем да подирим нея и нещо повече от нея – личността.

Наистина, неговата личност не е още напълно изразена и завършена; можем обаче да я уловим в много нейни черти. И по тях той вече се отделя от другите. – Другите... Защото, макар да е една от най-големите ми симпатии, аз не мисля, че от него се почва българската литература, нито пък че с него ще свърши. И като го съпоставям с другите, не мисля, че го омаловажавам, а, напротив – че по-добре бих могъл да го разясня.

След борбата за самоценност на творческата личност, почната от Кирил Христова под девиза на пълно отдаване на своите жизнени инстинкти и спечелена от Пенчо Славейков с признанието на абсолютната вътрешна свобода на художника; след изпитани-

ята, на които тая личност бе подложена в екстазните и изнеможни пориви на Яворова; и след крайното ѝ утвърждение у Траянова като гръзко и пророчески властно Аз – в нашата поезия като че ще настъпни отлив, възвръщане личността пак на обществото. Личността, на която признахме всичката свобода и дадохме всички възможности, като че ли отиде много далеч – обърна оръжието си срещу нас, стана гръзка и предизвикателна и нейните стрели почнаха да падат върху главите ни. Тя почна да парадирва със своята изключителност, възведе субективността си в принцип и капризите си – в поетически парол.

И ето, у Димчо Дебелянова вече иде първият отлив – в кротките стонове на неговата песен замлъкват йерихонските тръби на поетическата суровост. Тя звучи с един тон на човечност, който иска да намери в душата на другите своя широк резонанс. Николай Лилиев иде още повече да ни освободи от гнета на личността. Той не стои на трон, чакайки да пристъпим със страхопочитание към него – сам иде при нас. Уединението не е вече гордост, а мъка, от която можем да се отървем – като излезем от него. Самоудовлетворението е в едно широко – не изключително на единицата – чувство, което в големи концентрични кръгове се разлива към периферията и достига до всички – и до последния. Даже и когато то е чувство на самота, пак е споделено с другите.

Не ви ли прави впечатление, като че ли Николай Лилиев не прави въпрос от своята личност, макар почти винаги да говори за себе си? Сякаш може и да е той, може и да не е: не е важен толкоз носителът на чувството, колкото самото чувство. Има места, дето то се явява на вид безлично, несвързано с поета – като че не е само негово, а на всички. Наистина Николай Лилиев твърде често говори за всички ни. Често отъждес-

141

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

твява своята съдба с другите и, обратно – счита съдбата на другите своя съдба. Едно взаимно проникване, едно нравствено съчувствие към другите, което достига до сливане, до изчезване в тях. Вместо гордото аз в неговите песни постоянно говори множественото Ний: ний блуждаем сами из пустинни тъми – пред очите ни гаснат сияния – къде са нашите надежди? Къде са нашите венци? Ний бленуваме родна стряха – градът е глух за нашите мечти – увяхват нашите спомени и песни – в земната печал унесени, вървим ний по своя стръмен път. Тук има едно разтваряне на личността в колективитета. Свободна в импулсите и посылките си, личността все пак дири точките на съприкосновение с другите, за да се прелее и затрепти в общност с тях: „аз виждам брат у всеки непознат“. Негови братя и сестри са ония, които, щом утрото разгъне лазурната си греха, поемат пътя на своя непрекъснат труд. Нека Бог ги осени със своята любов – слаби и бледни, те блуждаят без надежда и без покров! Тая молитва за тях – е молитва и на самия него. Той е готов да им даде всичко, каквото има, да вземе тежкия им кръст и да го понесе той. Това нравствено участие към безименната маса, която пълни градовете и която от сутрин до вечер е в труд за своя ден, дава мотиви на няколко от неговите песни. О ces foules, ces foules et la misère et la détresse qui les foulent – ще прозвучи Верхарновият възглас в тия негови песни. Както у Верхарна (la ville comme une main, les doigts ouverts se refermant sur l'univers), със съмване „улиците – каменни ръце – протягат магнитните си пръсти“ и почват да прииждат към него те, „повехналите на града чеда“. Градът оживява, изпълва се с тревога и гърми от грохота на тълпите. Има и още един-два случайно верхарновски образа (множеството на тълпите ражда безумието) и все пак Лилиевите песни нямат нищо общо

с тревожно динамичната поезия на Верхарна. Той стои тъкмо на другия полюс. Тълпите у Верхарна – това са рожбите на индустриализма и машинизма; те се явяват на фона на големия град и техният шум се слива с фабричните свирки, с писъка на локомотивите, с паракходните сигнали или с камбаните на катедралата. Това са тълпите, които винаги носят таещ пламък на бунта – всяка минута могат да се революционизират и да се разразят в някаква разрушително-обновителна стихия. У Николай Лилиева те се явяват без определена социална рамка, нефиксирани на фона на определена масова психика – бездомни негови братя, които в лунната позлата израстват в някакво странно видение – сън или кошмар. У Верхарна те отиват към огнените пещи, към кея, към електрическите юзини, а у Лилиева – те са на вечен поход към някакви „незнайни потайни страни“. Безцелно те бродят и в очите им свети не гняв, а „безумната жад да бъдат смирени, да бъдат добри“. Николай Лилиев спира тук. Той не може да определи отношението си към тях. Той би им раздал всичките си съкровища и – никога няма да стане техен вожд или пророк: „не съм за вас, о, бедни хора!“ Неговият път не води към тях. Погрешно той е минал и през града. Градът е за него чужд и той се разкайва, защото „не послушал сърдечни моления и тръгнал за там“. Там той е изгубен. Градът със своята бугност, напрежение и тревога не е за него. Всеки ден там е едно усилие, всяка стъпка – една цел, всеки час – един ореол или една жертва. Какво ще прави там? Той не е нито за едно дело. Делото изисква устрем в една посока, тласък на вдъхновение, понякога – жестокост. То няма да бъде разрешено само с жертвата, която поетът е готов да принесе. То е свързано с изискване – и към другите. А Лилиев може всекому всичко да отдаде и никога от никого нищо няма да изиска. Това протипи-

воречи на някакво негово чувство на свръххуманност, на основния етизъм на неговата душа, на която е чужда и най-слабата агресивност.

Отсъствието на воля сврямо другите произтича от странната черта на неговата психика – липсата у нея абсолютно на всякакъв егоцентризъм. Сравнен с упоритите изисквания за подвиг и нравствен идеал у Пенчо Славейкова; или с деспотическите склонности у Траянова; или с ярките пориви на Димчо Дебелянова – Лилюев като че е лишен от всеки импулс за живота. В това отношение той иде тъкмо след Димчо Дебелянова. Макар коварна стрела веднага да пронизва крилете, обаче всеки опит да полети е съпроводен със силни и красиви движения, които говорят за благородния порив за живота у Димчо Дебелянова, за желанието му да го покори. У Николай Лилюева замира съвсем желанието за борба. Той не иска нищо не само от хората, но и от живота. Животът не събужда ни една негова сила. Няма в него една точка, към която да се насочи и устрем. На фона на матовата му душа гасне неговата пъстроцветност и звуковете се обръщат в глухо и нежно ехо. В дните му не е имало нито едно събитие, което да висне или да озарява неговата съдба. И наистина, Николай Лилюев няма минало. То е бял лист, на който младостта не е написала нито едно име. Нито един спомен не служи за негова корона или траур. И в това е ужасът на неговия живот: не – да носи най-тежката злочестина, а – да не чувства трептящата нишка, из която се изнизват неизживени дни. Ужасът: като се извърнем назад да не видим ни една скръб, ни една радост – ни една любов! Да чувстваш в настоящето пустотата на миналото.

Моите спомени
– птици в нощта –

скитат бездомни,
скитат унесени –
вън от света.

Вън от света! Защото тия спомени не призовават ни едно събитие, не възкресяват ни един образ, те са „бездомни“ – не съществуват. И не намирайки прибежище от пустотата, която висне над миналото му, поетът е готов най-погир да се примири с нея... но с каква болно-сърдечна тъга звучи това му примирение: „живей, мое бедно сърце, без печали и спомени!“ Наистина един спомен е винаги една печал: ако възвръща една радост, ний скърбим, защото е отлетяла; а ако призовава една скръб – нейният облак помрачава небето и на днешния ни ден. И все пак ний предпочитаме и най-ужасния спомен – пред ужаса на Нищото. Самоутехата е слаба. Поетът няма да остане с нея. Защото все пак животът разгъва светлите си и тъмни гънки и всеки час носи един триумф или една катастрофа. А той?... Разрешението е едно: той *трябва* да си създаде една действителност – непоносимо е инак неоставящото го съзнание за Нищото. И незабелязано поетът се поддава на измамните перспективи назад, които му открива неговата илюзия, събудена от мъката му, че там няма нищо. Поетът се устремява погир тази илюзия, говори с най-сърдечни и пламенни думи за нея, ето: усилията му почват да приближават жадуваните видения на неговата пролет, и – уви! Нейният образ все пак го няма! Тя е само една фикция, която може да съществува, но може и да не съществува.

Жената, която от паметни дни
сърцето ми пламенно страстно обича,
живее в незнайни, далечни страни,
и Ничия Никога тя се нарича.

Това е жената, която бленува Верлен: une femme

inconnue, et que', eime et qui m'aime / et qui nes't chaque fois, ni tout a jait, la meme. / ni tout à fait une autre.

Коя е тя? Името ѝ? Всякоя и никоя. Тя е родена от чистия копнеж. И все пак мечтата на Верлена е мечта за една красота, която поставя в една, макар и съвсем лека, контура реалния образ: нейният глас е сладък и звънлив и погледът подобен на статуя. Защото все пак тая мечта е родена от едно желание. А у Лилуева жената е само абстрактно-поетическа възможност: „тя люби печалната бяла луна, която целува полята безбрежни – / и нейните думи са тихи и нежни! / Тя люби потайния приказен мир / потънал в мъглите на зграчна далечност – / и в нейния поглед, планински тих вир – / оглежда се мълком безмълвната вечност“. Лесно е да се схване, че поезиизацията тук не е подхранена от едно жизнено чувство, а е родена от чистата фантазия. Затова образът почти изчезва в своята безпредметност, слива се с безконечното. Както по-рано аз се разтваряше в колектива, така сега и Тя съвсем изчезва в хилядите свои възможности. Невъзможно е Лилуев да направи образа по-предметен, да го приближи: защото никога не е усетил неговата близост. По този начин образът на любовта в нашата поезия минава през ред претворения, за да достигне последното: гетето другарка у Пенчо Славейкова, израснало в измамите на своята чувственост като жена-любовница в елегите на Кирил Христова, отблъсва Яворова със своята блудност и той я сразява; но пречистена чрез сълзите на изкуплението в химните на Траянова, тя отново възкръсва като Магона и се възнася – за да изчезне съвсем в чистата хипотетичност у Лилуева. Страстният порив на Яворова да създаде един образ подобие на своята душа се постига, обаче неговото постигане е и неговата смърт.

Защото този образ се догонва почти с умъртвя-

ването на самата любов. Любовта у Николай Лилуев не е имала своето утро, няма пладне, не чака и своята вечер. Защото не е насочена към някаква реална възможност, в отношение към която да се чертае начупената линия на екстазите и разочарованията. И когато поетът говори за лихите „две съдби“ – недейте му вярва! Никоя друга съдба не преплита неговата. И когато говори за „бурите“, които загадъчният му стих е записал – пак недейте му вярва! Следа на никоя буря не личи в поезията му. Не, поетът просто иска да повярва, да накара да повярваме и ний в някакво бурно минало, в което се прекъсва животът му. Затова поискрен е в признанието, че то никога не е било – „душа ми не облъхна сватбен звън“. Истината на неговото минало е в горкия възклик: „ръце простирам и не зная / кого с любов да призова – / над мене ужасът витае / на непромълвени слова“. На едно място съвсем просто го казва: „Не съм живял. Самин съм бил. Смили се, тъмний Боже!“

Четете внимателно песните на Николай Лилуев – никъде поетът не се явява носител на агресивната сила в любовта. Извънредно характерно е, че много от тия песни са написани в монологична форма – женски род. В песента „Скръбен и далечен, възрожен и тих“ тя е, която го чака него, вечния жених, за да го целуне с огнени уста. В „Обкитен с блянове и рози“ пак тя е, чиито цветя помръкват от неговото отминаване – да гони някакви приказни чертози. Пак тя е в песента „Родена в алмазна роса“ заплена в неговия глас. Тя, а не той, обрича нему сърцето си в песента „Той не иде от страни далечни“. И в „Прощавай, забрави, не спомняй“, и в „Съдбата те изпраща беден и вдъхновен“ все тя е, която го мисли, томи се, страда за него, и чиито желания закътват неговия образ в мрежите на своята нежност. Той е винаги очакваният, а не очакващи-

ят. Характерна е и перспективата, в която тя си го мечтае – печален, бледен схимник, примирен и тих, от чиито безначални химни никога се не отроня зовът на любовта. Защото поетът носи една странна съдба: на неразбудените желанія. В нейния ужас е искреността на съзнанието му за неговата „душа без грях“. През цялата поезия на Николай Лилиева е прекарана сребърната жица на бялата като лебед непорочност. И когато говори „моите бянове са чисти и моите сълзи са рубин“, или когато зове „с какъв възторг, с каква любов безгрешна ще ме обгърнеш ти?“ – това не е само една поетическа фраза или допустимост, а дълбоката негова истина. Навремени той е готов да издигне тая безгрешност в апотеоз, да се яви с нея – като с едно от най-ценните достояния, с което може да излезе в живота, срещу другите.

О, миг божествен, миг тържествен
за несъбудената плът,
пленена в прокълнати път
на ужаса: да бъдеш девствен.

Вярва ли Николай Лилив в божествеността на тоя миг? Това са гуми на Иродиада в поемата на Маларме, които тя изрича в една върховна мечта за пламтящата чистота в нощта. Аз мисля, че Лилив се спира на тоя миг само от желание да събуди един ярък порив в душата си, да изпита опиянението на един силен момент – красотата на девствеността, щом груга красота не може да го опияни. Но той няма да остане и в тоя миг. Поетът възвежда ужаса в божественост, като се надява чрез това да отклони и измами мъката си. Напусто! И под светеция глетчер тя гори жива, тя е вечният извор на неговата скръб. Затова скръбта у Лилив изглежда тъй безтелесна, безповодна, неконкретизирана като емоционално състояние. До-

като страданието разкъсва Яворова и обръща душата му на пепелище; докато Траянов излиза насреща му с бронята на някаква свръхмощ и го предизвиква – нека ръфа сърцето му, той пак ще го сгави с железните си зъби; докато у Димчо Дебелянова звучи със сладостните стонове на полупримирението – у Лилив то като че е без тон, жизнено немотивирано. Защото то се ражда не из усилието и провалата на един стремеж, а от безнадеждността, от отсъствието на каквото и да било стремеж. Мъчно е на поета да открие своята скръб, да я фиксира в момент, да ни доведе до нейната първопричина. Тя е „безименна“ – както и любовта му. Поетът винаги се явява „скръбен и тих“, разочарован в безсърдечния кръг на скръбта. Тя увива и деня, и нощта, поръсена е над гървесата и от една точка в звездното пространство нему се привижда „като гъжд ръми“ над земята. Тя е почти несвързана с личността на поета, универсализира се, както се универсализира самочувствието му и любовта. Още малко, и – в абстрактността си – ще се превърне в едно поетическо понятие. Истина ли е тя?

Който вярва в жаждата за любов у Николай Лилив – ще повярва и в неговата скръб. Има една томителна песен на тая жажда, която всеки атом във вселената пали в душата му – „Роса ли градините ръси“. Колко са ефимерни всички други утехи: той е готов да иде макар в ада – там може би ще пие наслада, там може би ще има любов! Тая жажда за любов, която не може да се разреши в култа на чистотата, ражда едни от най-хубавите песни на Николай Лилив. Прочетете ги внимателно – това не са любовни песни, а песни за любовта. Жаждата за любов се оказва такава творческа сила, каквато и самата любов. Жената у Лилив не е нито демон, нито блудница, а бяла весталка на лазурно чиста мечта. Неизтощима е тая меч-

та и нейната неизтощимост е в безкрайните поетически претворения, в които се явява.

Но... творчеството никога не може замени живота. То може да ни устреми с най-пламенния възторг, да ни приспи в златошитите си люлки, да ни зачарова в кръга на неизпитана красота, и все пак – идва момент, когато ни домилява простата радост на живота. Тогава за нея ние сме готови да се откажем от високите творчески екстази. Душата сякаш се уморява във вечния бляг подир химерите, насища се и почва да се терзае от тях: тя се сили да се изтръгне от магията им – подирва отново своята трезвеност, която би ѝ посочила една точка на приложение. И ако не може отново да затрепти във въдновението на постижимите цели в живота, поне се отбулва и вижда измамността, в която е живяла. За какво е устремът на любовта, когато нейният лък няма да докосне ни кого, когато „странният ѝ кораб ще потъне, преди едно сърце да освети“? Съзнанието за безплодността, безцелността на всички илюзии израства у Лилиева във всичката си жестокост и заплашва да го хвърли в пълна пасивност и безразличие. В песните му почват да се промъкват мотиви на скептицизъм: „кому са нужни модрите венци, що плетем?“ Колкото и да ги освежава росата на неговата поезия, те пак увяхват. Това безутешно-жестоко признание тежи над всяка негова песен от последните две-три години. Чувства се в поезията как светлогълъбовата дълбочина на неговото небе почва да се разрушава и да надвисва тежкият бронзов покров на песимизма. Поетът не желае повече да минава със самолъжата на своята участ, приема я такава, каквато е. Намира даже мъжество да се отнесе с ирония (която всъщност прикрива едно отрицание) към живота, който му е отказал най-свежия си дар – любовта: „безсърдечния Бог не ме наказва със любов!“

Но и сам той е не по-малко безсърдечен в песента. „Тежи ми венчалния пръстен“, дето едва ли сарказъм посреща думите на жената за брачната преданост. Поетът стои вече пред своята истина. Той ще разкрие самоизмамата на оная, която го чака. „Кому се усмихваш, любов“ – тя не ще събуди вече ни едно желание у него. Пресъхва дори самата жажда за любов. Тия песимистични песни отведнъж ни снемат от лазурите, дето сме били, за да ни потопят в безнадеждна, сива пустота. И самата песен вече извяхва, напуста излъчва тя пламенните стрели на неговата скръб. Творчеството, което си е поставило суетната цел – да му замени живота, а не, изхождайки от него, да го възвиси – и то е вече слаба утеха. Безсилно да бъде удовлетворение за самия него, то губи цената си и за другите – лишено от значението на една истина и от силата на един импулс.

Какво ще кажем ний на младите сърца?
Ръцете ни са празни и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода –
пред морните ни стъпки залязва навсега
звездата на живота – и нашият дух ще мине
като изгубен друмник по своя стръмен път...
На запад пограница вечерница ще блесне –
и плахите ни мисли, и плахите ни песни
сред вечната забрава без ек ще отзвънят.

Формулата е силна – тъй като Николай Лилиев никога не е говорил. Като че ли поетът се намира пред една нова цел. Може би? Но засега тя още не му се е открила. Тоя момент означава само едно самоконцентриране на духа, първите резултати на което са скъсването с всички досегашни истини, помръкването на всички зари и пълно опустяване наоколо му. Отвсякъде ни връхлитат тъми и думите ни трептят, без да има кой да ги чуе, като запокитени в мрака. В една от

песните прозвучава: „снемете ненужни доспехи, не виждам ни брат, ни врази!“ Това е един от най-песимистичните акорди, който някога е взет в нашата поезия. Поетът застава в пълна безотносителност към всичко. Няма вече прелез към живота. Незнайни сили ни влекат, пред нас се люшкат гървеса и тъмни сенки скръбно махат. В тая пустота единствено къртят злобещите стъпки на времето (най-верния ни враг), което ни дебне като вълк. Кой ще ни пощади! В моя момент силите на поета се подкосяват, той пада на колена и издига ръце нагоре:

О, Господи, благослови нощта
на Твоя син без име, без родина,
осъден безутешно да проклана
сред глухите падини на скрътта!

Той спира сам с молитва на уста –
и морен чака някой да разтвори
градината на звездните простори
сред блясъка на Твоята чистота.

Протяга нецелунати ръце
и слага своите доспехи бранни,
и своите несбъднати желания,
и своето пронизано сърце.

В молитвата на поета няма всъщност ни една молба за самия него – и от Бога, както и от хората, той няма да поиска за себе си нищо. Това е молитва на неговата всеотдайност: *voici mon coeur, quin'a battu qu'en vain* – звучат в нея думите на Верлена. Камо Верлена поетът се обръща да му подаде Бог ръка, да подигне слабия му дух. И като него той се счита недостоен не само за неговата обич, но недостоен да бъде приета неговата собствена обич. В подножието на неговия Престол той смирено коленичи и иска да се раз-

топи в неговата кротост и чистота. А отвисоко над него се спущат воалите на вечността. И по-рано вечността беше екранът, на който се проектират всички негови чувства, от чиито ефирни жици са изплетени лазурните му мечти. Лилиев винаги е бил запленил в нейните чарове. Тия „страни на странни поверия“ и „тленни разтленни реки“, които посещава неговият дух – техният поток се влива в морето на вечността; „безбрежният вихър, спрял пред вечните тайни“ – носи пак диханието на вечността. Но по-рано тя беше светлина и лъчи, в които се разтваря неговият всеотдаен дух. А сега е прибежище, дето духът ще се прибере не за да подигри копнежа по чувствата на живота, а да узнае неговата тайна и неговата мъдрост. Той се връща към нея като към свое първоначало. Разбира се, аз не мисля, че Николай Лилиев може да отиде много по-нататък по пътя на някакви религиозни възгледания. Право казва той – „моите песни неизплетени не извеждат в небеса“, макар в своята чистота да отразяват небето. Затова от леките ефирни докосвания до вечността не трябва да очакваме големите мистически проникновения. Лилиев е еднакво странен и за небето, и за земята. И в устремите към отвъдното изразява не толкова мистическата си склонност, колкото основната същност на своята душа: всеотдайността към хората и към Бога.

По-скоро Николай Лилиев би се отклонил в друга посока, чиито стрелки пак сочат към вечността, но която не води към нейните тъмнини и неизвестности. Сигурно неговият нежен дух по би се постигнал не в хаоса и бездните на вечността, а – в светлите ѝ люлки.

Камо майка разтвори
кадифяната си пазва –
искам румени зори
да съзра от твойта пазва.

Моят горък ден залязва,
аз съм беден и самин,
всеки лист ми сякаш казва:
– Ти си беден и самин.

Своя безприютен син
приюти, о майко свята,
и сърце ми – тъмен крин –
освети, о майко свята, –
тамо близо до цветята,
моя дух ще се смири –
помогни ми непозната,
да дочакам пак зори.

Тоя нежен зов е към природата, майка на вечността. Природата винаги му е давала безкрайно изменливи форми, в които се е отливал неговият дух. Като изключим верленовското „В глухото поле“ (*Dans l'interminable ennui de la plaine*), у Лилиева тя нукъде не е един пейзаж, а винаги проекция или едно съответствие на вечността. Като любовта, и природата е обезпътена, без форма и краска, само с едно измерение – дълбочина. Затова Лилиев толкоз обича изгледа в дълбочина, какъвто е например в „Под честити небеса“ нощният свог с трептящите в неговата бездна бистри звезди. Природата отключва потайния извор на чистотата, от чиито води жадно може да пие той – „аз тих съм и чист съм за твоите радости!“ Всяко докосване до природата го сякаш събужда от един сън, изтръгва го из неговата бездвижност и душата му трепва с крилца. Няма да цитирам това звънко-сребърно „Утро“ (единствено сензитивно усещане в цялата поезия на Николай Лилиева), с което се открива неговата сбирка – знаете го всички. Поетът е във всеки атом на това утро, а росата му – в играта на пеперудите. Това не е пейзаж, а дух, разлян в лъчите на радостта и

светлината. Не само тук – навсякъде е това пълно отдаване, разтваряне в природата, във всеки неин момент. И спрямо нея поетът няма да упражни насилие, да я подчини на своите душевни състояния. Природата у Николай Лилиев не е символ или експресия на душата, а всекиминутно изчезване в нейния елемент, неопределимо в съдържание; пантеистично. Ала не в нейната огромност и хаос изчезва той. Това не е мрачният дух на Аластора, който се понася с огромни криле над природата, за да предаде най-подир на бурите и последния си дъх; а е един нежен и слаб дух, който изчезва във всяка капчица роса, в утрото, в дъгата. Неговата ефирност трепти в самия стих: думите стават безтелесни, движението достига крайната си лекота, образите се изгубват в своята преливност. Незакрепен в никоя жизнена цел, природата се явява сила, която може да го зачарова и съсредоточи. В един цветен кът по може да постигне себе си, отколкото в широката арена на живота. Духът се прицелва в него и може да си остане там, замагьосан в кръговете около една точка.

Знам сърдечен свиден кът
сред замрели в сън ели,
звучен ручей ромоли
и лучи-стрели трептят.

Там в забрава рой пчели
своя сватбен танц въртят
Боже, в тоя цветен кът
мойта вяра окрили!

Сигурно няма да остане вечно там, но накъдето и да бъде неговата посока, винаги тя ще отбелязва едно движение от центъра към дъгата, едно постоянно разрешение на индивидуалното самочувство в едно по-

широко, вън от него чувство – за природата, за човека, или за Родината. Вие знаете песните на Николай Лилиева за Родината. Сравнете ги с „Българските бабаги“ на Траянова, за да почувствате две противоположни поетически съзнания: едното – на суров вещател, който може не само да обича, но и да мрази своята Родина; който е готов да изрече най-суровата присъда над нея и да присъедини своите мълници към светкавиците, които цепят небето над отстъпващото войнство; и другото – на един син, чиито думи заглъхват от смирение и чувство на вина пред нея. Непонятна е бурята, която се извива над нея и заглушава тихите ѝ песни с тракането на митралозите; но той, нейното дете, не може да не е там, дето е майка му, дето нейната съдба е повикала всички. Той няма да гизне меч, ръката му не ще нанесе ни един удар, устата му няма да изрекат ни едно проклятие срещу врага, но неговата всеотдайност на Родината не ще бъде помалка. С такава беззаветност е проникната песента му „Аз не извиках от въннение, аз не заплаках от любов“. И след странната съдба, която я споветява, той, най-невинният, се сътриса от ударите на съзнание то за някаква своя вина. Той се счита грешен пред Родината си, готов да ѝ отдаде всичко, да принесе последня жертва за нея.

Безцветен син на безверен жребий,
с надежди мене ли обляхваш ти?
В гърди ми бий едно сърце по тебе,
безсилно твойта скръб да освети.

И възроген, аз може би последен
поднасям своя чист и беген дар:
едно сърце, което слагам бледен
пред твоя свят и непознат олтар.

Тая песен за Родината звучи съвсем странно за нас, суровите, готови да стоварим даже собствената си вина върху другите. Тя отведнъж ни издига до върховете на една висока човечност, формулира едно ново нравствено-поетическо съзнание. Николай Лилиев като че не може да мотивира с никакъв аргумент своята любов към Родината – тя не е чувство на дълг, а инстинктивна, самопроизволна проява на неговата всеотдайност. Тая всеотдайност е центърът, от който можем да излезем, за да идем по всички посоки на външно разнородните мотиви на неговата поезия: и личното му самочувство, и любовта, и отношението му към човека, към природата, и към Родината. Тя ги свързва, привежда ги в единство, обяснява ги. Чрез нея достига до първоизточника на всички духовни прояви – единната личност.

Нямаме ли всъщност при Николай Лилиева избледняване, изчезване на личността, без която и най-високата поезия губи трайната си цена? Наистина представата за личността у нас се е развила в идеята за силна, брутална личност, която въздига себе си в култ и догма. Това е личността на суровия индивидуализъм. Но има и друга личност, която не кондензира духовната мощ, за да я разрази в гръм и мълници, да поразии всекиго, който не ѝ се подчини, а която събира лъчите, за да разлее мекото им сияние върху всички. Колкото индивидуална да бъде в своето духовно съдържание и изключителна, дори странна в чувствения си патос, тя гири себе си не в разлив, а в унисон с другите – всеки неин звук да откънти в едно чуждо сърце, с всяка дума да отгатне една друга душа, всеки неин жест да бъде една ръка за помощ. Николай Лилиев е първата стрелка на това обратно движение от центъра към периферията, от индивида към колективитета – без да потъва в неговите сиви, мътни вълни. Освобожда-

вайки ни от терора на крайния, ексцесивния индивидуализъм, който като че ли вече изчерпва най-силните си девизи, поезията на Николай Лилиев ни възвръща към една по-голяма човечност. Една илюзия ме маму и открива перспективите за едно творчество, което би внесло в българската психика елементите на по-голяма социалност; тая, в която Фуѐе вижда една от основните черти на французката психика и французкото изкуство: „Ний не можем да мислим сами, да се радваме сами.“ Плахите песни на Николай Лилиева ни карат да излезем из себе си, да забравим себе си, за да подирим участието не в затвореността на своята изключителност, а в благородната радост на споделяне с другите. В поезията на Лилиева като че се пропуква костеливата кора на затворената българска душа, възпитавана досега в егоцентризм, който я направи сурова, подла и зла.

Истина е, че – плахи и кротки – вънните на тая поетическа доброта може да отминат, без да успеят да ни докоснат. Защото Николай Лилиев няма у себе си нищо ярко, цветно, могъщо, което да се наложи със своята сила на внушение и деспотизъм. На него са чужди големите понижения и подеми, които отведнъж могат да ни въздигнат във висини – и да ни строполят в бездни. От неговата линия на движение като че ли бихме очаквали по-голяма начупеност, в скалата на неговите чувства – по-голяма градация и в усещанията му – повече сенсуалност. Защото рамките на неговите образи са толкова бледни, че те се преливат един в друг и често изчезват. Това е, защото не изразяват едно индивидуално чувство, не са светкавици и озарения, които налитат отведнъж и само веднъж – и дият своя единствен, точен, неповторим образ, а състояния на душата, които се отличават със своята продължителност и които, за да може да ги определим, трябва да

бъдат дадени в няколко момента, във всичките им вариации; иначе в еднократния им израз можем да ги не уловим, да се изплъзнат в своята бърза преливност. Изразът у Лилиева постоянно гони чувството. И настига го сякаш не в образа, а – в движението, в ритъма. Оттук виртуозността на неговия стих, която на някои места преминава – просто във флирт. Тая виртуозност не е външно формално качество, а едно психическо съответствие. Стихът на Николай Лилиева не звъни, а се вие. Той е капризен и лек, като в чудната „Предпролет“ на Хофманстала, дето лекокрилият вятър се провира през самите думи и отлита, като ни зове след себе си. Сравнете и другите му преводи от Хофманстала: как са обезплатени, направени въздушни и леки, отсечените, точно фиксирани в измерение и плоскост образи на Хофманстала. Те са всецяло подведени под неговата душевна ритмика. Характерното за Лилиева е не краската, а линията. Нейните изящи извиви никога не се пречупват под остър ъгъл, а преминават незабелязано една в друга – като гънки на атлазена греха.

Тия гънки преливат своето сребро в меката светлина на луната. Тогава те не ослепяват, а милват с безкрайно меките си отражения. Истина ли са тия отражения – или лъжа? Не са ли също такива всички чувства на поета – щом не може да ги отнесе към никаква действителност?

В своята болка и безцелна мъка –
аз съм оня смешен Пиеро,
който сам, при лунна светлина,
чисти го зори – под лунна стреха –
от сребристо бялата си греха
лунните петна.

Лунни петна!... Какво ще прави, бедният, когато

генят разкъса одеждите на лунните измами? Къде ще намери духът своята опорна точка? – Едва ли ще има желание и сили да се томи още подир любовта. Няма да се постигне и в чистия естетизъм, колкото и формални данни да има за него в поезията му. Към природата? – Може би; тя може да пробуди нови трепети в душата му и да го устреми за по-нататъшни прониквания. Чувството към другите? – Досега то е било твърде свито и глухо – трябва да намери по-топли и сърдечни слова.

Николай Лилюев стои пред много възможности. Но която и да бъде предопределената, тя непременно ще изхожда от основната същност на неговата душа – всеотдайността. От тия възможности ще остане онай, която ще му даде най-много средства, за да утвърди не вече една илюзия на живота, а една негова истина.

МЕЖДУ СЕКТАНТСТВО И ДЕМАГОГИЯ

I

Тъй изостри войната нашата чувствителност, че още малко, и нейната пружина ще се скъса – в отхвърчанията между полюсите на крайното утвърждение и отрицание, с които се отмерва нашето време. Тя сякаш разреже духовния ни живот, откъсна две епохи, издигна помежду им барикада. Да не се извърщаме назад – там няма освен наивност, празен патос, фиктивни величия, незаслужаващи внимание дела. Нито даже на края на конеца би могло да се завърже възел с бъдещето – трябва да заработим съвсем отначало, независимо от миналото, въпреки него. Всеки втори ден иде „нова генерация“, която възвестява нова епоха и моментално ликвидира със старата. Всеки ден избухва бомбата на „ново“ развитие. На Балканите сме и теорията на „еруптивността“ има един аргумент повече...

В името на колко „нови“ девизи се отрече „миналото“! С колко жестоко остроумие се отхвърлиха най-големите ни духовни достижения, за да се възвестят – още нереализирани или съвсем фиктивни – ценности на „времето“! Всеки ден се развенчава по един поет, за да се завържат борби между нови претенденти за обдоговения престол, които, уви, искат да изтръгнат венчалния пръстен от царската гърцера, поезията, в повечето случаи с насилие – не с любов.

Наистина мнозина чувстваха миналото като бreme, което спъва полета им напред. Но други отрицаха на единственото основание: да изглеждат малките

им фигурки – в степта на общото сриване и изравняване – големи пирамиди; съдействаха и съдействат да се премахне всяка съизмеримост, за да може на малките аршинчета, с които ще остане да мерим, да се хванат и те.

* * *

С най-голяма самоувереност и затова с най-по-вишена активност моя кръстоносен поход срещу цялата ни досегашна литература се води доскоро от списание „Везни“. Не че се отрекоха вече. Но пороят взе да се прибира в естественото си русло – разбраха, че е по-полезна работа да създадеш свое царство, отколкото да доразрушаваш другите. Сега, след като се мина достатъчно време, можем спокойно да преценим резултатите.

Тряба да се признае, „Везни“ наистина налучка една от посоките, по които се плъзна психиката ни след войната. Още се гърчи човечеството в конвулсии и – както при всяко физическо страдание – яви се реакция: то насочи силите си към чиста духовност. Тая духовност е, която ще позволи на човека да изнесе страданията, ще го задържи на крилете си, за да не попадне в бездната на отчаянието и пасивността, ще му даде устрем и цел за ново творчество. Но преди да му повери ключовете на нови творчески тайни, туря в ръцете му копието на гързостта. Той не иска повече да бъде роб на тая действителност, която го туря на жертвената клуда – ще я пресътвори по своя идеал. Това пресътворяване ще стане, като от нея, подобно на Йерусалим, не остане камък върху камък, като тепърва върху нейните руини се издигне чертогът на новия човек.

Изкуството, което досега беше вързано за дейс-

твителността с връвта на естетическия принцип за нейното „възпроизвеждане“, отведнъж разкрива своята безпомощност: вместо да ни отдели, то отново ни връща към тая проклета „действителност“, от която тъй страстно искаме да излезем, да се отървем. Въпросът се постепенно разраства и от обществено-морален става психологически: слага се необходимостта от нов естетически принцип, в който да намери логическо обосноваване нашият копнеж.

Какъв смисъл има да се „възпроизвежда“ действителността, т.е. да се дава някакво бледо копие от нея, когато оригиналът е напреде ни? Та де е тогава творческият, т.е. активният, момент в изкуството, щом се задоволяваме пасивно да възпроизвеждаме онова, което уже отвън, и да го връщаме обратно? И „Везни“ построява следната схема: импресионизъм – светът минава през човека и се връща назад, за да се появи пак в него. Впечатление отвън, от реалността. Реално изкуство. Земно изкуство. Тленно изкуство. „Аз“ не съществува. „Аз“ е безлично. „Аз“ е огледало. Експресионизъм – „Аз“ взема, грабва света и го разтапя. Светът, предметът изчезва. Предметът не е вече форма, а сурово вещество, скала, от която Духът-чук издялва форми. Форми на Космоса. „Аз“ не е огледало. „Аз“ твори. „Аз“ е божество. Абсолют.

Схемата е ловко построена и – какво по-убедително от една логическа постройка за оня, който в живота оперира само с понятия и логика, за когото един силогизъм винаги съдържа повече истина от най-непосредното чувство за живота? Уловена нишката, разсуква се в безконечна мрежа от естетически абстракции. „Изкуството не може да бъде никога реализъм, т.е. ясно, обективно, логично съчетание на самите неща. То е неясно, тъмно, фрагментарно“ (дбе, най-много три страници).

Цялото реалистично изкуство пада като подря-

зан клон. То е занаят, фотография, техническо умение, наивност. Не е изкуство. Изкуството е „духовна функция на човека, в основата на която лежи волята на художника да осъществи своето духовно, свръхемпирично „Аз“ във формите на вечни ценности, а не във форми на материалния, веществен мир“. Тоест – експресионизъм. Теоремата не търпи две разрешения и понеже работим с математика, нищо не може да смути сигурността, че е тъй, другояче не може да бъде.

Но – де по света съществува такова реалистично изкуство, каквото има предвид „Везни“! Кой истински художник реалист пресъздава действителността, без в нейния втори образ да трептят неговите нерви, да не е подчинен той на нравственото му съзнание, без да носи устрема на неговия нравствено-поетически идеал? И какви са тия свръхемпирични форми, в които непременно трябало било да се излее Духът – инак то не би било изкуство? „Везни“ печата една глава от книгата на Рогена *L'Art* върху мистичното в изкуството. Един от най-великите на нашето време говори за бунта на духа, който напирва да се изтръгне от оковите на материята, в неговите бюстове и скулптурни групи. „Навярно сте схванали в произведенията ми устрема на душата към царството, може би химерично, на истината и безграничната свобода. Тъкмо там е всъщност мистичното, което ме вълнува.“ Но разгърнете страниците на неговата книга-евангелие и вижте могъщите форми, в които се е излял моя бунт: *Le Penseur*, *Eve*, *Danaide*, *Invocation*, *La Vielle Heaulmiere*, *Saint Jean-Baptiste*, *Un des Bourgeois de Calais* и др. Да, в това е силата на Рогеновия мрамор и бронз – в живата, земна, телесна форма да вложи един могъщ дух. „Първата заповед на моята религия е: да се знае добре моделирането на една ръка, едно тяло или едно бедро.“ Реалността не е за него окова и духовният динамизъм,

който разгрусва тия торсове и глави, не му пречи да каже: *Le seul principe en art est de copier ce que l'on voit*. „Разбира се – тукатси добавя той, – копирайки натурата, един посредственик никога няма да създаде едно произведение на изкуството: защото в действителност той само я гледа, без да я вижда.“

Или изкуството на Рогена е „тленно“ изкуство?

Но „Везни“, отрича не само реализма, отрича и импресионизма, който произведе първата атака върху „действителността“. Нима пейзажите и портретите на Мане, Дега, Реноар, Клод Моне са „огледало“ на действителността, а не едно интимно нейно видение, в което контурите ѝ се разливат в някаква трепетна мрежа, краските гаснат и пламват в нови симфонии? Та нали определях импресионистичната техника като *une attaque du nerf sur le papier* – за какви „доказателни логики“ се приказва тук?

Да, но все пак субективното у тях е само сензитивност, те още признават природата като първообраз, или по-добре, като първоизточник на творчеството. Липсва още чистата духовност, която твори съвсем нови образи, откриваща безкрайните възможности за нови реализации на Духа в материята.

Наистина експресионизмът е най-високият градус на творческа динамика: реализмът бе едно пасивно приемане на действителността, крайната му цел – да я постигне такава, каквато е; импресионизмът вече не се задоволява с нея, втурва се, разлиства я, преломява и я обагря с краската и трепета на най-субективна чувствителност; експресионизмът носи най-голяма активност; с титаническа сила я сринва съвсем и от нейния материал твори пълновластно, по свои закони, законите на Духа – често в конфликт със законите на физиката и механиката. Това е нова, свръхемпирична действителност.

Да не мислим обаче, че ще замръзнем на моя духовен полюс. Подмолите се виждат още сега: изкуство, в което формата е тъй анархична, че вместо към Космоса води към Нищото, и новото преображение на старата формула *L'art pour l'art*! – „формата сама за себе си“. В коя посока и експресионизмът, като толкова други течения, ще бъде преодолян, не е важно. Най-подир, да не забравяме и психологическия кръг: ухва момент, когато тънката жица на „чистата“ духовност се скъсва – поисква ти се да се отърсиш на земята, да усетиш камъните ѝ, уде ти да захвърлиш всякакви духовни астрономии и под небесния купол да се почувствуващ тъй, както се чувствува оня на нивата, за когото звездите са си звезди, а не не знам какви космоси.

Вечно удовлетворение в един род изкуство е психически невъзможно. То би било застои, смърт. Става ясно: няма реализъм, няма импресионизъм, няма експресионизъм – има само изкуство. Колко трезвеност и непосредност има в някои от отговорите, които „Везни“ получи на въпроса кое изкуство предпочитат – реалистично или експресионистично? „Няма реализъм, няма символизъм. Изкуството не е наука, за да има различни начини на творчество.“ Друг: „Ние сме и дух, и материя. Няма само дух, няма само материя. Изкуството е и едното, и другото.“ Трети: „Мене не ме интересуват разните течения в литературата. С еднакво удоволствие и увлечение чета Молиера и Шекспира, които не са символисти, и Уитмана, Верхарна и Блока, които не са реалисти. В книгата гуря преди всичко красотата на човешката душа. И малко ме интересува дали авторът ги вижда чрез своите две анатомически правилно сложени очи или чрез някое непознато мен чувство.“ Читателите бламираат анкетъора.

Ние не отричаме експресионизма и считаме безцелно да се противопоставяме на могъщата вълна, ко-

ято го носи. Признаваме го дори у нас – в прозата на Чавдар Мутафова, в живописата на Сирак Скитник и в още някои мигновени проявящи. Мислим дори, че по инерция неговият мотор превъзхожда много други наши локомотиви, които се движат твърде бавно. Ние сме против неговата абсолютност. Не против абсолютността на твореца, защото всеки истински творец е фанатик на своето дело. Двойственост в творческия процес е невъзможна – веднага бихме почувствували неискреността и уловили спекулацията. Но – против абсолютността в литературната критика. Прилагането на естетическия и идеен критерий на експресионизма за всички дела на изкуството – минали, сегашни и бъдещи – е невъзможно, довежда до абсурд. Дотам, докъдето е довело теоретиците на експресионизма у нас: всичко, което се явява под знака на „реализма“ – макар отбелязано и със знака на най-голям талант, – е глупост; всичко, което носи етикета „експресионизъм“ – откровение. Представя се като несъществуващ малкият поетически ефектив, който притежаваме, за да се пушат банкноти, или – просто да живеем с нищо, на кредит на бъдещето, което щяло да ни донесе баснословни богатства. Всички, които считат, че досега българският дух не е спал, а стремително е творил и че е създал истински дела на изкуството, са – „традиционисти“. Ако биха тия хора се опитали искрено, непредвзето да проследят нашето литературно развитие, сигурно щяха да видят, че стрелите, които им се струва днес да падат от небото, от безвъздушно пространство, са отправени от лъка на миналото. И че настоящето иде от него. Защото в изкуството няма Вчера, няма Днес. Шекспир е толкова съвременен, колкото и Толер. В една кореспонденция за съвременната английска литература Т. S. Eliot казваше в „*Mercure de France*“: „Настоящото се

състои от много Минало и от малко Бъдеще. "Нямаше поглед за явления и личности да се поставят вън от време и пространство, щеше да се подири историческата верига, в която всички следват, и да се подири българският дух, частица от който носят в творчеството си и наглед най-противоположните. Нямаше да се алармира литературата ни с викове за второ пришествие, нито щеше да се яви нужда, за да се утвърдят едно-две нови имена, на общо основание, с окръжно, да се отрекат всички други. Именно против моя дух на хулиганство, в който избухва – в своите ексцеси – експресионизмът у нас, сме ние. Сравнявам как се отнесоха французите към един от най-странните от своите нови прозаисти, който като че ли скъсва с традициите на французката проза – Марсел Пруст. Сигурно у нас на помощ би дошла пак теорията на еруптивността. А в големия том, издаден по случай неговата смърт (януарската книга на „La nouvelle Revue Française“), един от първите литературни критици, Албер Тибоге, в статията си „Marcel Proust et la tradition française“ бърза да установи връзката му с Монтеня и Сен Симона. А друг един, Robert de Traz, завършва статията си за безсъзнателното у Марсел Пруст: „Франция не е страна на случая. Нейните артисти, най-непредвидените ѝ писатели, даже революциите ѝ подкрепят господстващите закони на нейния неизчерпаем гений. Другаде хероят взема понякога поза на самотник или отрицател. У нея великите хора не се унищожават взаимно, те следват и се обясняват един други.“ У нас пък, гето липсва всяка традиция, дори проста литературна памет, всяко ново име трябва да обезсмисли всички предишни.

Аз не мисля, че българското изкуство ще се развива изключително под знака на експресионизма. Заедно с Чавдар Мутафова – ний имаме Елин Пелина, Йов-

кова, Райчева, Николай Райков; задават се и още със съвсем други шапки. Наред със Супрак Скитник – Андрей Николов, Борис Денев и толкова още. Кой какъв ще бъде – това зависи от психическата конструкция на всекиго. А кой кого ще предпочете, това пък зависи от вкуса и темперамента. Колкото по-културно е съзнанието и по-разностранно, т. е. по-свободно чувство, толкова в повече писатели ще намира удовлетворение и наслада.

* * *

И най-острите ни конфликти с експресионизма лесно ще се разрешат, щом той се откаже от своята абсолютност, от своя догматизъм – да бъде един положителен, творчески активен стремеж в литературата ни, който ще я води към нови завоевания.

Но мъчно е да обърнем ладията на българското изкуство против естественото течение – да се връщаме 10–15 години назад, за да дирим основанията и възторзите на символизма, който се проповядва от наши литературни амбони. Уви, знамето на символизма не е вече бойно знаме – след толкова победи то се отдръпва от полесражението, обсипано с венци и слава. Ново войнство то няма да събере. Новите воини изобщо мъчно се нареждат под знамена – всеки си стои под своето. В сама Франция дори, гето най-ярко горят неговата гъга, символизмът се вече изживява, преодолява. Едва сега, след десет години чак, почват да ни идват вести за онова, което се е извършило там през войните и след войните. Знаем вече някои имена, по които можем да съдим за насоките и характера на новата французка литература. Преди всичко войната е упражнила своето огромно влияние, като е насочила писате-

ля към едно по-интимно отношение към човека. Диренето на Човека е открило пътя към безсъзнателното и е посочило като мощно средство в поетическото наблюдение интуицията. Строгата прецизност на формата е поради това значително разкламена, дири се естествено-психологическия израз. Изобщо войната е внесла елемента на повече ирационализъм. Пол Валери, Марсел Пруст, Андре Жид, Дюамел, Жюл Ромен и др. – това са писатели, на които могат да се лепнат всякакви етикети (без да означават нищо) и в никои случай – символистически.

Изглежда обаче, че у нас съмва, когато другаде пада вечер. Петлите тепърва възвестяват утрото на символизма... Не че символизъм у нас не е имало. Преди петнайсет години още, т. е. когато му бе времето, и Яворов, и Траянов, и Людмил Стоянов, ако щете даже Кунев, дадоха първите проби символистическа поезия. Липсваха досега само теоретици. Явяват се чак днес – когато няма нужда от теориите им. И понеже все пак мъчно е да се откажеш от мисията, с която си си внушил, че трябва да се явиш – херолд на „ново“ течение в литературата, – трябва да се надува тръбата на символизма, за да помислят, че приближава ново шествие. Вижте неговата редица в антологията на Ив. Радославов „Млада България“: всички поети след Яворова... Потапят се всички в купа, прочита им се глава от Корана и ето ги излизат, до един преминали в лоното. Добре, че антологията е издадена през 1922, ако беше 10 години по-късно, кой знае колко щяха да бъдат пионерите на „международния символизъм“ у нас. Де намира авторът „общността на художествените идеи“ между толкова различни хора: между Траянова и Лилева, между Кунева и Николай Райкова или между Ив. Грозев и Стубел – един Господ знай. Или – не, има ги: „отсъствието на патос, реторика, на всяка доказа-

телна логика (у кого например от досегашните поети има доказателна логика?), на яснота на образа“ (може би – образът у Николай Райнов?). Би могъл да продължи: всички пишат на български език и пр.

Ако това не е галтонизъм, тогава е литературна спекулация: да се мине през всичко, но на всяка цена да се докаже една предвзета теза. Защото това е единствената „теза“, която поставя на Ив. Радославова българската литература. Към друга му е невъзможно да премине, върти се около нея като омагьосан. Бодлер, Верлен, Маларме – тия три имена се преплитат през ред-два във всичките му „идеи и критики“. Изглежда, това е всичкото, което е чул. С тях ще си остане. В техния калъп се мъчи да натика цялата българска литература. Коемо само попада – добре; коемо не уйдисва – то не съществува. Но понеже е литературен критик и все трябва да даде някаква ориентация за литературното ни развитие, решава: всичко преди Траянова е... литературна „предистория“. За нея в списание „Хиперион“ се отделя един джамлък, описва на който е поверен на специалисти, любители на антики. Истинската литературна еволюция се почва от Траянова, под чиято команда маршируват всичките ни поети, включително до ден-днешен. Стигаме до същинското, психологическо обяснение на Радославовата „концепция“: фигурата на Траянова му затуля всичко, пречи му да види когото и да било другото. Той, не Яворов, е „родоначалникът“ на новата ни генерация поети. С какво личността на Траянова го държи в подчинение, критикът не ни е казал, защото още не е успял да премине от славословията и витийствуванията за него към изяснение чувствените и духовни проблеми в поезията му.

Сигурно тая критическа постройка ще се е видяла твърде лека: вместо да даде истински проспект

на литературното ни развитие, просто го прегражда с една кулса от картон. Чувствува се необходимостта от една по-сOLIDна конструкция, която да открие по-голяма далечина – да позволи поне просто съществуване на другите. Ето, Людмил Стоянов иде на помощ. Делото на Траянова трябва да се измести от „еруптивните“ му основания – да се представи като една от основните прояви на българския дух, да се свърже с поетическата ни традиция. В статията „Две основни течения в българската литература“ Людмил Стоянов се опитва да хвърли моста по-назад. И за да гаде на „откритието“ си, което още в началото съобщава, че е направил, значението на подвиг, представя българската литература като хаос, лабиринт, „ужасно зрелище“. С тънко критическо чувство той ще влезе в нея, за да установи една „периферия“, дето измамата и заблужденията са невъзможни. Изплашен, читателят чака успокоение...

Малко вероятно обаче е – щом нашата литература му се вижда такъв лабиринт – да се ориентира и ни изведе из него. По-скоро може да се предполага обратното: че „астрономическата мъглявост“, в която му се тя открива, ще се дължи на калпавия бинокъл, с който я гледа – вероятно стъклата му не са добре изтрити. Не само са неизтрити, но бинокълът е тъй лошо монтиран, че се получават вместо един – два образа. Оказва се, че „светлата копринена нишка на Ариадна“, която щеше да извлече из нейната паежина, е всъщност – две нишки. На едната са нанизани: Ботев – Пенчо Славейков – П. Ю. Тодоров – Яворов – Траянов – Димчо Дебелянов – Лилев – Емануил Попдимитров; на другата: Любен Каравелов – Вазов – Страшимиров – Кирил Христов и – неизвестно е с кого свършва (по-добре, че не я разсуква до края). Построени са всички български писатели в две колони, в дълбочина, не в плоскост,

както правеше Радославов. Символизмът е оправдан като изконно начало на българския дух. Той е носител и творец на всичките ни художествени ценности, всичко друго е плюшкиновщина.

Старо, познато двойно счетоводство на българската литература, което не Людмил Стоянов пръв прилага. И други преди него са се опитвали, но – кой вече си спомня за тях! Защото всяко дуалистическо обяснение не е никакво обяснение. Не може косъмът да се цепа на две. Националният дух, в основните си черти, е винаги единен; раздвоява се само във въображението и уината на хора, които дият само външния, а не психологическия му израз и затова се изгубват в разнородността на неговите прояви. Оттук идат всички изкуствени и предвзети схеми, които се мъчат да вместят в едно несъвместимото, да теглят паралели там, дето линията е зигзаг или спирала. Защото не е ли изнасилване да се дири връзка на Николай Лилев с Ботева? Има връзка, но за да я установим, трябва да тръгнем постепенно назад, по непрекъснатостта на нишката, и тогаз ще видим на колко много места е завързана тя. Тогаз никога значителна поетическа личност няма да се изключва от общото развитие; във временното, което – повече или по-малко – носи със себе си, ще се открият вечните импулси, които тласкат, по законите на еволюцията, българската поезия все по-напред. Тая еволюция може да се проследи по разни посоки: отношение между личност и общество, между форма и съдържание, между идея и чувство – без да има нужда нито Вазов, нито Страшимиров, нито Стамагов, нито Елин Пелин да се вадят от строя.

Но тук не е въпросът да се гаде един верен ъгъл на наблюдение и на преценка, а да се правят графи, да се дият привидни аргументи за пропагандни тези, в които някои дият единствения си крeдит. Като че

ли толкова малко е чувството на самоценност у някои – без исторически аналогии не могат. И на стари, и на млади се налагат чужди гугли само и само да изглежда, че всичко значително в българската литература е „символизъм“. Чета „Хиперион“, списанието на българския (и „международния“) символизъм, и виждам как хората около него все повече и повече се затварят в кръга на някаква теософско-мистическа секта (в която, уви, пак има толкова разноезичници). Гледам как небосклонът на българската литература се все повече сгъстява и стеснява – слънцето остава да пада само върху купола на едно литературно теке, което тъй рядко отразява блясъка му. Само суеверието съединява тъй различни хора – Людмил Стоянов с Ив. Грозев, Траянова с Емануил Попдимитров. Знам колко искрена е вярата на всякого от тях в „международния символизъм“. Но литературната „загруга“ предполага известно идейно-естетическо сцепление, трябва да се яви под егидата на някакво „единство“. „Хиперион“ загръща в пащукла на това единство всяка нова литературна буба. Кой знае дали някоя пеперуда ще изхвъркне от него – мнозина си остават в това какавидно състояние.

Виждам хубавото, което понякога се явява в „Хиперион“. Не мога да търпя обаче неговия дух на сектантство. Признак на свежестта на едно творчество е тъмната стихийност, с която се явява. Мъчно е да го отгадаеш, да го определиш. Почне ли премного да се осъзнава, да се съвладява, това значи, че губи вече от първоначалната си сила. И ето тогаз, щом изборът почне да се изчерпва, явяват се инженерите да изследват дълбочината на гъното, да доказват, че има още много вода – почват изследванията и теоретизациите. Явява се „школата“. Тайната е разкрита, импулсът на дуренето почва да отслабва. Тогава всички знаят – всички могат. Явява се епигонството. И шко-

лата става – дегенерация на таланта. Така символизмът става у нас поетическа идеология – след като бе поетическо творчество...

Творчество той пак ще си остане – защото символизъм е имало, преди да е имало „символисти“, – но като девиз, като вик на времето едва ли не е вече анахронизъм.

Един Достоевски покрива всички школи. И реализъм, и експресионизъм, и мистицизъм намират у него един аргумент. Всеки истински писател си е и школа, и принцип, и всичко. Школата е фирма, поставена на дюкяна, за да обръща внимание, да примамва вътре минувачите. Не фирмата ме интересува мене, а стоката. Никога аз не съм чувствувал необходимост да определям един наш писател по „школа“, макар да е било винаги ясно де може да бъде зачислен. В учебниците има отдели, глави, параграфи – там всеки ще бъде категоризиран.

Школата е юзда за една млада литература. Тя внася в нея дух на ограничение, на едностранчивост, когато душите трябва широко да бъдат открити за разностранността на чуждестранното творчество. Затъпителното ѝ въздействие особено поличава в литературната критика, която се изпълва с всевъзможни прегледи, херолди, витии и – нито един трезвен, който да погледне свободно на поетическите ценности. Школата трябва да отрече Пушкина – зарад Маларме, Доде зарад Еверса, „Ревизор“ – зарад „Пелеас и Мелизанда“, Славейкова – зарад Траянова.

II

Има обаче смели – нищо не им струва да отрекат не само тези имена, но да пратят по дяволите

цялата световна литература, до 1923 година включително. Може би в себе си нямат нищо против нея, но въздушните кули на поетите, които се издигат над рицарските замъци, трябва да паднат заедно със самите замъци. Нима може, когато е предприет шурм срещу всички устои на днешното общество, да не заsegне той и изкуството, което се е развило в него! Това е въпрос на тактика: да не се признае ни едно, макар и духовно, достойние на „буржоазията“, което би отслабило, може би, агресивността, с която се насочват срещу всичките ѝ позиции.

Трябват оръжия и понеже истинското изкуство винаги е служило на хуманитарния идеал „долу оръжията“, то не им трябва. Тряба да се отрече, като се представи свързано и духовно с буржоазията. Вместо него – да се създаде друго, ново изкуство. Това пък е въпрос на идейна издържаност, на амбиция дори: мечтаната обществена постройка ще бъде някак незавършена, ако не бъде увенчана с купола на едно ново, „пролетарско“ изкуство. „Художествената литература има значение за историческата борба на пролетариата дотолкова, доколкото може да бъде използвана от него за подигане на жизнените му сили“, казва Г. Бакалов. Той иска „здрава“, „реалистична“ литература в България – макар друг в списание „Младеж“ да смяташе реалистичното изображение тъкмо знак за обезкрилянето на „буржоазния“ дух, който се заковавал във веществеността. Комунистите са за една енергична поезия, която да крепи пролетарското съзнание, да революционизира и да води тълпите. Ако поетите ги няма – трябва да се създадат. „Работнически вестник“ почва литературно приложение, за да подтикне развитието на пролетарската поезия. Списание „Младеж“ по-рано вече е разгърнало страниците си за пролетарски поети и прозаисти. Всичко това носи характер на

„акция“, която се предприема широко, с разчет и увереност в резултата.

Уви, оказва се, че поетите не се създават с циркуляри. Декларацията на московските пролетарски поети дава девиза, но не може да даде вдъхновението. Но не е важно, че кръщелната молитва е прочетена, преди да се е родил младенецът. Ще се роди. А дотогаз – нека всеки се опита да разреши уравнението с много неизвестни. И залавят се съвсем съзнателно, предпазено, с всичкия фанатизъм, на който са способни.

Първото нещо, което ще помисли оня, който чете литературните приложения на „Работнически вестник“ и „Младеж“, е: та как може истинската поетическа стихия да носи тая „дисциплинираност“, която проявяват всичките им поети и прозаисти? Мотиви, образи, патос – всичко се носи на криле, които не смеят да се разперят по-далеч от рамката на партийната дейтелност. Всеки опит да ги различиш пропага в шаблона на едно предвзето, тенденциозно съчинителство, в което се разлива лавата на поетическа фразеология. Между всички тях се отделя Хр. Смирненски. Той е издал цяла стихотворна сбирка „Да бъде ген“. Тряба да се признае, Смирненски оперира твърде ловко с известна поетическа образност. Но тая образност е външна, техническа, атрибут на една приложна поезия. Тая поезия черпи вдъхновенията си от хрониката на „Работнически вестник“: „Карл Либкнехт“, „В Поволжието“, „Бурята в Берлин“ и пр. – авторът бърза да се отзове на всяко събитие в пролетарските борби, тъй както Вазов бързаше да хроникира всяко сражение, всеки празник, всяка по-значителна случка на всекидневие. Наистина авторът не е бил нито в Берлин, нито в Поволжието, но – малко ли други не бяха в никое сражение, а описваха най-свирепи атаки! Поетът затова е поет – защото има фантазия да си представи как

стават тия работи. На това основание Смирненски един път се решава да опише дори – изричането на Везувий! Версификаторските капризи, които авторът гони и тук, и другаде, са едни от външните знакове, че не изхожда от някакво чувство, не го владее по-дълбоко настроение: инак е необяснимо, при такива трагични мотиви като „Жълтата хризантема“ (туберкулозната), да намериш охота да флиртуваш с някакви постоянноменящи се алюри на стиха – хорей, ямб, амфибрахий и пр. Достатъчно е да се сравни неговата „Москва“ с поемата на Емануил Попдимитрова „Русия“, или неговият „Ковач“ с „Ковача“ на Стубел, за да се види, че тук имаме просто писане на зададена тема – всичко е постройка, разчет, чисто идейна екзалтация.

За критиците в литературната притурка на „Работнически вестник“ Смирненски е обаче големият пролетарски поет. Предпочитат го пред Осинин, макар по всичко да изглежда, че Осинин е много по-искрен и непосреден. Смирненски бил тръбата, зовът, а Осинин – мечтата: тръбата е по-нужна – няма защо да се обръща внимание какъв е нейният звук. Предпочитат го и пред Д. И. Полянова, макар всъщност Полянов да е много по-агресивен. Той винаги навреме се отзовава; поезията му е нещо като афиш: ще се произвежда референдум – стихотворение „Бялата грамада“; приближават избори за окръжни съветници – „Червеният мечак“; разтурена е Самоковската община – „Червените комуни“; Горки празнува юбилей си – „На Максимум Горки“; Коледа иде – „Роги се Бог“.

Ключът на тайните на пролетарската поезия е още в ръцете на Г. Бакалов и Ив. Клиначаров, които го оставиха толкоз да ръждяса, че с него не може да се отвори ни едно сърце. Предпочитат ги пред Г. Цанев, макар Цанев да има много повече чувство и дар на проникновение. Това предпочитание се дължи на заслуги-

те, които Г. Бакалов има с двете си книги „Българската литература и капитализмът“ и „Иван Вазов“. В тях той се опитва да определи отношението на социализма, resp. на комунизма, към нашето художествено творчество, да подведе работата тъй, че да изглежда българската литература или „бужоазно“ безсмислие, или – каквото има ценно, то се носи от комунистическите тенденции в литературата ни. Трябва наистина да се прочетат неговите книги, за да се види жалкият баланс, към който е сведена българската литература. Тя се регулира към две само имена: Ботев и... Д. И. Полянов. Вазова той свързва с психологията на еснафството, което не го интересува, понеже еснафството се вече изместя от историческия терен, за да отстъпи място на друга класа. А след Вазова авторът се блъсва в гранита на поетическия индивидуализъм, начеващ със Славейкова и добиващ своето разрешение чак в песните на Лилева. Той не се и опитва да види дали посоките и съдържанията на моя индивидуализъм не внасят в обществената психика един елемент на нравствен прогрес, на духовно облагородяване, дали, тъй както личността се утвърдява в него, противоречи или е в унисон с далечните цели и на масата. Безсилен да проникне в неговите съдържания и мотиви – трябва да го отрече или премълчи. По-добре щеше да бъде съвсем да премълчи, отколкото във фанатизма си за един метод на „литературно“ обяснение, явно неприложим, безрезултатен в изкуството, да издава пълната си безпомощност. Яворов е за него шмекер и ония, които имали един възторг за него, били като поклонниците на голия цар в приказката на Андерсена; Пенчо Славейков бил „забележителен“ – с какво, мислите? – превел едно стихотворение от Демеля, което се декламирало на работническите вечеринки; Траянов – от неговата „Regina Mortua“ „лъхти на сто километра далечина ужасно

приспивателна гламавщина; никакъв талант, никаква идея, нещо изсмукано от пръстите“. Как поне у Траяновата поезия на разрушението не е намерил един мотив и импулс на „революционна“ психика! Безплодността на българската литература се дължи на „ренегатството“ на нашите писатели от социализма – на Страшимирова, Андрейчина, П. Ю. Тодорова, Церковски, Яворова, Ив. Кирилова. Горестно авторът въздиша за „периода на социално увлечение, който си оставал най-светлият период в най-новата ни литература“. Да беше посочил поне едно произведение от моя „светъл период“ – да чуем, да знаем, да се възхитим и ние!

Бакалов не смее дори да се докосне до литературата ни, като молепсана от „буржоазен“ дух. Чета литературните приложения на „Работнически вестник“, чета „Младеж“: ни едно име, нито от старите, нито от младите; вместо тях – Ангел Чубриков, Захариев, Виолетов, Разцветников, Чачановски и др. Не само българската литература, и българското изкуство е за комунистите „реакционно“. Те отрекоха най-големия ни скулптор Андрей Николов – само на основание, че наред с бюстовете на Гешеф, Малинов, Стамболийски било крайно дисхармонично да се постави чукът на един работник! За момент те бяха изпаднали в детинска самоизмама: Божинов, който им бе дал две карикатури, събуди сладки надежди... ето го пролетарския карикатурист, който със своя сарказъм ще унищожи буржоазията; коментираха в дълги статии как представил Божинов Лоїд Джорджа, Поанкаре, Генуезката конференция и пр. Но рибата не може да се хване на въдицата. Изглежда, Божинов за нищо не иска да се откаже от свободата си на художник, да затвори своята остроklang в птица в кафез. И ето, в последния брой те дигат ръце, отказват се от него – защо? – защото... изобразил Ленина като „китайски мандарин“, а Чичерина

като „комиволяжор“. О, толкова буржоазна чувствителност не можеше да се предполага: та дори бившият цар не се бе сетил да се обиди, когато същият Божинов го рисуваше като пеликан!

Това са то понятията за българското изкуство и литература, които се дават на хиляди хора от представителите на едно политическо течение, претендиращо да издигне масите до по-културно съзнание и ратуващо за най-голяма свобода на художника. Всъщност г. Бакалов не е извършил голям подвиг. И метода си, и яростта той черпи от други, по-големи пролетарски литературни критици. Не върши ли същото например един Фриче, когато се опитва да тегли своя паралел между художествената литература и капитализма? Ловко се той промъква през творчеството на цели векове, заобикаля всяка „буржоазна“ твърдина, която се препречи на пътя му, взема само това, което му трябва, и работата излиза тъй, че развитието на цялата западноевропейска литература точно съвпада със схемата на капиталистическото развитие. Второстепенни и третостепенни автори стават първи величини, а от първостепенните се вземат ония произведения, които подкрепят неговата материалистическа идеология, макар да са нехарактерни, макар да са от най-ранния период на творчеството им. „Тъкачите“ стават най-великото дело, а „Потъналата камбана“, „Коларят Хеншел“, „Елга“ – проклет Хауптман, който се обуржоазва и в „Ханеле“ го удря на мистицизъм! По тоя начин големите творчески личности се прекарват през някаква преса, гето им се изстисква всичият жизнен сок, от многообразното им творчество остава някакъв гол скелет.

Няма защо да се отрича; ако е за най-обща историко-философска схема, може да се проследи развитието на художествената литература и по посока на ико-

номическото развитие на обществото. Съпоставяния, паралели винаги могат да се направят, щом се схематизира, щом се оголи тя, като се изронят поетическите столетници и остане само гънерът: гънерът винаги черпи сока си от земята. Но не корените ни интересуват нас – очарованието е в цвета, в мириса, коронките. А тях едната само земя не може разлести – трябва светлина, небе. Какво ще разберам например от „Херман и Доротея“, ако се задоволим да констатираме, че това е любов на хора с еснафска идеология!

Никога и истинското изкуство няма да се остави да бъде сведено до тенденции и форми, по които в нищо няма да се различава от публицистиката. Напротив са опитите да бъде определено истинското творчество само в отношение към известна класа, да се свърже само с идейно-обществените тенденции на епохата. Големият писател наистина покрива своето време, но покрива и много други времена. Той не е поет на днешния ден, ако не носи и едно предчувствие за утрешния. Поетическото дело не е гола идея, а и чувство – преди всичко чувство – и не може да се преценява с това, съгласен ли съм или не с идеята. Това: харесвам Вагнера, а не харесвам Шопена; Метерлинк с цялото си поетическо творчество и философия до „Монна Ванна“ е нищо, а след „Монна Ванна“ е нещо – е глупост, макар да бъде казана от един Луначарски, макар да се напишат още десет книги като неговата.

Тъкмо това вършат всички литературни критици в приложенията на „Работнически вестник“ и в „Младеч“. Те отричат изцяло делото на българския писател. Представят цялото ни художествено творчество „буржоазно“ и употребяват всичкото си усилие да внушат презрение към него. Всъщност те не го познават. Ако го знаеха, щяха да видят, че делото на българския писател, българския художник, скулптор, музикант и ар-

тист не е дело на никаква буржоазия, а на българския дух, който непрекъснато и стремително се тласка към по-висока култура, по всички посоки: и на нравствено съзнание, и на социално чувство, и на общочовешки идеал. Сигурно тогава огромното внушение, което имат върху масите, щеше да бъде насочено не да всяват омраза, а да ги приобщят към тях, да им вдъхнат повече обич. В това отношение биха могли да вземат пример от самата Русия, дето се предприема огромната работа за преиздаване руските класици, към чиито поетически дела искат да приобщят широките маси, без да считат, че с това ще изместят тяхното съзнание и психика в посока, противоречаща на пролетарския идеал.

Не, господа, вие ще приемете достойнията на българския поетически гений, макар да не са създадени от вас – тъй както вчера приехте Шекспира, както днес приемате един Толстой, както – щете не щете – трябва да приемете народната песен, тъй различна от вашата. Под какъв претекст, за да не пострада „идеологията“ – това е ваша работа. А дотогаз недейте иска да се възхищаваме от плакардната „поезия“ на политически версификатори. Когато се яви истинският пролетарски поет (това трябва да се очаква, като се има предвид каква голяма част от нашата обществена психика е завладяна от вдъхновенията и патоса на комунизма), нищо няма да ни попречи да го поздравим. Тъй както нищо не ни пречи да приемем един Горки, един Барбюс и всички истински, които проникват от Русия.

* * *

И на трите страни, с които готук се обяснявахме, стоят хора, които отстояват една идея – било

крайностите на една поетическа догматика, периметъра на една литературна школа или фанатизма на една политико-обществена идеология. Можем да отхвърляме техните схващания и преценки, които внасят в днешната ни литературна психика един мотив на егнотранчивост, но няма защо да им се сърдим. Това мислят хората, това вършат. От борбите между различните „течения“ няма да има вреда за българската литература, наопаки, кога и да е, те ще доведат до едно изяснение и утвърдяване тъкмо на онова, което трябва да бъде.

Но при всяка борба, вън от истинските воители, има хора, които, докато другите са се сченкали за косите и се разправят – те шарят наоколо и бъркат в джобовите... Апашките си подвизи те не смеят да вършат над онай публика, която живо следи споровете, иска да узнае де е истината и често се намесва даже активно – там добре ги познават, знаят какво ги чака... Вършат ги над съзнанието на една малка част, невежа, полукултурна публика, която чува, че там за нещо се карат, но в своята неподвижност и затъпение не иска да се мръдне, чака да гоиде някой, интимно да ѝ каже:

– Какви са джанъм тия спорове, тия школи кой какъв е?

И ето го, той иде (предавам с неговите изрази):

– Остави ги! Серсеми! Всичко, което приказват, е идиотщина, всичко, което пишат – шарлатанство. Българска литература? – Бошлаф. На, чети статията ми, да видиш! Както съм го писал и както съм го мислил, както съм го предричал, преди да се родя, с пълна увереност, че е тъй, че е така, както го казвам, с пълна увереност, и сега, и тогаз. Собствено, ако искаш да знаеш, няма защо и да четеш – слушай мене. Аз съм професор в университета, казвам се Балабанов, бил

съм в Париж, Лондон, Индокитай, знам всички езици, уча сега и български. Недей гледа, че съм разсеян, аз се правя такъв, всъщност съм хитър и имам страшна памет. Техните писатели, около които се разправят, са гниди, поезията им е книжна, мъртва, няма живот, това, дето вечно гори и скача. Ела в кабарето, ще видиш какво се казва живот, какво се казва поезия.

Фамилиарният тон, с който е казано всичко това, подкупва. Анджак човек за нас!... Компанията е позната – остатък от някогашната българановска епоха в нашия живот, когато се считаше за признак на „извънредна“ личност бохемството, т.е. всекидневните кнайфета в Прошековата бирария. Обществото тогаз не беше виждало такива птици и в добродушието си се забавляваше, винаги имаше една снизходителна усмивка за тях.

Настъпиха обаче усилни времена. Войната прегърби хората от грижи – не им беше вече до майтапи. Времето призова всички енергии на нацията, за да се възстанови погубеното. И сега настъпва трагизмът. Накъде? Научени на лентяйство, негодни за никаква работа, тях ги обзема ужас, като виждат как потокът на живота като мътък ги изхвърля из своето корито, как нови богри хора гружно и в младо съревнование стремително се носят напред. Някои, по-скромните, схванаха промяната и – там си останаха, допивайки последната си чаша. Но други помислиха, че може да се върне, което се не връща. Втурнаха се да спасяват пропадналите си амбиции. С какво? Нито минута не си правят илюзия, че с положителна, творческа работа могат постигна нещо – никога тя не е била за тях. Остава едно оръжие – подлостта. Толкова широко поле се откри за литературната подлост у нас, че тя почувствува нужда да има свой печатан орган. И ето, Ал. Балабанов взе предприятието – „Развигор“. Ве-

роятно някои от читателите са чули за този литературен лист, а може би случайно им е и попаднал някой брой в ръцете. И само един да е, понеже винаги е с едно и също съдържание и се пълни от един и същ човек (самия му редактор) – някакво клише, което се препечатва под различна номерация ето вече 108 пъти, – вярвам да имат представа за него, да са схванали физиономията му и да са почувствували безкрайно омерзение. В това време, когато литературният ни живот е в истинска треска, ври и кипи, когато стрелите на токоз нови поетически дарования пробиват литературния ни небосклон, за да ни дадат знак, че българският творчески дух и след всичко, което се случи, не е сломен, а се събужда за нов устрем – само отчаянието и подлостта могат да внушат на един Ал. Балабанов опита да отрече всичко това. Но понеже отрицанието му е родено от една наранена и безнадеждно болна амбиция и се води от една вече фалирала съвест, всяка дума издава същинския му дерт.

Да се занимае с някой, кой да е, какъвто да е, наш писател, да види какво в него има и да ни каже какво не харесва и защо не го харесва – досега, ето три години вече, Балабанов не е намерил нито един-единствен път възможност. Няма най-подир какво да се сърдим на човека – разсеян бил, не може да се свърти на едно място, да седне, да прочете, да напише. Може да пише, но – само уводни пасквили и антрефилета във вестника си, във всеки брой, на всички графи, с име и без име. Виж, там работата е друга: да съчиниш най-подла статия, в която да отречеш всяко благородно усилие, да профанираш всичките ни поетически гела, да се гавриш с всички, без да назовеш никого, тъй, на общо основание, топтан – за това не се изисква да си чел онова, за което пишеш, изисква се само – да нямаш срам.

Отрича той на разни „основания“. С вестникар-

ския си нюх бе доловил, че има сметка да се направят известни аванси на „младите“ (от тях най-го е страх). В статията „Българските писания след войната“ той пише за „старите“: „Нещо измъчено, нещо студено, нещо, което те енервира с бледостта си, с „усукванията си.“ Ония преди войната, в сравнение с тия след войната, са като „непълнолетни чираци. Даже ония, които се смятаха със силни, с чудесни пера, дори и те ни се виждат като аджамии.“ Не знам кого има предвид, защото няма смелост да назове ни едно име. Но аз желая: да посочи Балабанов само едного, когото и да е, макар и най-малкия, макар и когото ние не признаваме – от младите, за когото да е отделил във вестника си поне една колона. Яворова той изкара шорлопчия, позволи си да фалшифицира стиховете му (за да си създаде повод да се гаври); песните на Лулиева, за които един път и в България всички се съгласиха, че са песни на истински поет, той нарече „блюдкави“; Стратиев и Стубел – във всеки ред им устройва засади; Чавдар Мутафов – една от най-изисканите, най-фини работи в нашата белетристика, неговата „Приказка в рококо“ – спрямо нея той си позволи да се отнесе по най-голен, най-безчестен начин, без да гържи сметка на езика си, послужи си даже с лъжа за размера и (за да покаже колко била отегчителна). Най-подир не бива да искаме от Балабанова, над когото виси камшикът на „Златорог“, да признава хора, които пишат в него. Но има и други списания, пишат и други. Нека назове едно име – не две, не три, – да видим възторзите му: какво харесва, какво ценя. Щях да забравя: позовава се веднъж на „отличното си приятелство“ с Траянова – за да забие камата в гърба му. Наистина това е кама на глупостта, но важно е намерението. Да, има – ето ги неговите „млади“: Д. Христогоров, още... Хр. Бръзицов и (по-нататък може без многоточие, читателят е го-

тов за всяка изненада) – Йосиф Хербст и Султана Рачо Петровица!

Презрян от младите, които не с разсъждения, а направо с чувство долавят кой с каква цел се присламчва към тях, одююкан още отдалеч, Балабанов прави един смъртен скок: неочаквано в „Развигор“ взеха да се явяват статии – за класовата борба, за бедни и богати, почна гузно да премята комунистическата терминология. Извърши най-смелото си преображение: обърна си палтото, пусна брада, презърби се като бедняк, който няма хляб, просто самия хляб, „а не нещо друго, което е около хляба“ (той!...). Балабанов комунист – о, това било наистина твърде интересно! Но още по-интересно е – че Хербст взе да успокоява „Развигора“: да не се плаши, съветската система е най-добрата – не, разбира се, тая, която е в Русия (акциите ще хвъркнат), но ей тъй е – друга, съветска някаква система. Един момент дори г. Бакалов се бе хванал на въдицата. „Кървавият вопъл“ на Балабанова събуди очаквания: ето, още една крачка – и нашата интелигенция (като че ли Балабанов е имал някога нещо общо с тая интелигенция) ще премине в редовете. Той не можа да открие още от пръв поглед симуланта, който „за във всеки случай“ си прави сметката. Откри го, но късно. Защото „комунизмът“ на Балабанова не му пречи да бъде сътрудник на „Демократия“, да пълни колоните на „Пряпорец“ и да бъде един от най-ревностните поддръжници на стамболовисткото списание „Пролом“. Той е културен човек, с широки и всестранни интереси – трябва да бъде в „контакт“ с всички течения.

Всеки друг би се прибрал в бърлогата си, не би имал вече очи да се яви пред хората. Но Балабанов е човек с много енергия, току-тъй един неуспех не може го отчая – продължава, връща се пак към литературните хитрини. Една от най-плитките и вече най-госадна-

та е – липсата на „живот“ в поезията ни. Не в поезията на Ивана или на Драгана – на всички, абсолютно, без изключение! Тя е скучна, „анемична“ – де е оня „живот“ на българановското време! Той гури живот, сензация. „Де е, господа, кажете ми, де е тая сензация, за да отидем веднага при нея, за да се спасим от скуката на яловите бръцолевения и от вашите непосилни приказки.“ Обещава да говори за „исмарладисания“ повик против сензацията... И понеже в литературата ни не може да намери тая сензация – литературата не се занимава със сензации, а с честна, упорита творческа работа – решава сам да ги създаде. Редовно всяка седмица „Развигор“ устройва по един литературен шантаж. Поводи много: родният град на Айнщайна, Улм, не бил в Швейцария, а в Германия (като че ли в Китай да беше, от това би се нещо изменило) – и ето от това се прави източен въпрос, с който „Развигор“ цял месец се занимава: г-р Ас. Златаров, който пръв у нас написа („Златороз“, III, 7) едно истинско научно изложение на Айнщайновата релативистична теория, попада в кашата на отворително лигавите остроумия на Йосиф Хербст. За самата статия, разбира се, ни дума. Защото преди нея и името дори на Айнщайна не бяха чули. Но тоя шантаж е нищо в сравнение с друг един: уязвен от една епиграма на Кирил Христова, писана още преди десетина години тъкмо за такива като Балабанова, той не забравя чак сега, когато излиза антологията на Кирил Христова, да си отмъсти: устройва улична хайка срещу него. Присъствувахме на срамното зрелище: да се разлепят „отворени писма“ срещу един български поет. Това е най-голямата деградация, до която сме стигали в нашите литературни нрави. Триумф – на най-големия позор на Балабанова.

Сензацията е последно средство, до което Балабанов прибегва, за да задържи тия 200–300 души в Бъл-

гария, които още могат да четат „Развигор“. По всякакъв начин той се мъчи да я поддържа във вестника си, като безконечно открива „отдели“, дето да намерят развлечение онця, които няма какво да правят. Почна с литература – там трябва работа, – не провървя; обърна го на педагогия – учителите, на които разчиташе, си имат „Съзнание“, „Учителска мисъл“, „Педагогическа практика“ – не им трябва Балабановите педагогически идеи. И ето, зареждат се бързо един след друг „отдели“: спорт, туризъм, девически пансиони и пр. Остава сега да се открият: конни състезания, пиянко, любовен писмовник, морски бани. Редовно „Развигор“ дава цели колони за филмите в Модерния театър (рекламата е душа на търговията) – „Еди Поло“, „Тайните на Ню Йорк“, „Ужасите на една циганка“ – „Развигор“ ври и кипи от „живот“. Много отдели промени, един само остана постоянен, неизменен – отделът литературното шарлатанство (за него няма член четвърти). В него намира удовлетворение жаждата му за „живот“, който кой знае как не може да се вмъкне в поезията ни, защото неин живот никога не са били сензациите и кинематографите, а животът на духа, който се разгаря в ожесточени борби, водещи не във вариететата, а към прекрасния, силен и свободен човек.

Та тъкмо това я – „свободният“ човек е идеалът на Балабанова: човек независим от никого, от нищо – от никаква съвест. Такъв човек е по-силен и от учени, и от писатели, от всички тия „серсеми“, които пишат книги и които другите считат гордост на нацията. Хич и да не им обръща внимание, да не взема за критерий техните разбирания и вкусове, каквото знае – сам да знае, каквото може – сам да може. И да не се стеснява какво щели да рекат те. Ето, Балабанов е професор, но това не му пречи с часове да зяпа „Папагал“. Защо? Та тъкмо това са „хора, които са се издигнали вече толкова високо,

за да не се боят, че може би ще се изложат с това си гледане и спиране“. Именно – „свободно, лично отнасяне към предметите, не традиционно“. „Зарад „Папагал“ аз бих зарязал досадата на всички сериозни творения, за да не кажа креатури.“ И без „Папагал“ той отдавна ги е зарязал. В България всеки е свободен да чете каквото си иска. Нищо не му пречи да чете „със страст“ и „Кво да е“ и да се възхищава от неговите „тънки композиции“. За „Кво да е“ той пише дълга статия-афиш, на който залепя собствената си гербова марка: „Отсега нататък искам да чета „Кво да е“ напук на сериозните серсеми.“ Напук на тия серсеми, които направиха българската реч едно острие, върху което играят всички блясъци на чувството, на мисълта и на фантазията, които я очеканиха стройна, могъща и звънлива, той иска да я върне в името на някакъв девиз на „независимост“ (от граматиката дори) – към... хлебоустие. Вземете, без да избирате, коя да е негова статия или антрефиле: някакъв набор от думи, пинкавения и масали, които не се построяват поне един път в едно правилно българско изречение „Балами“, „будали“, „мазнокожи“, „селски гервиши“, „негодници, които не произвеждат нищо друго освен нечистотии“, „чапрашик истории“, „общодостъпни места по ханищата и мегданите, дето всеки може да се отбие, за да може да се облекчи, отдето хората всякога излизат, напоени с воня“, „ануса на лансетката“, „сухи напъни“ – всичко това е наредено буква по буква и напечатано на хартия. Види се, това са „писанията след войната“, за които говори, че пред тях старите писания били „агджамийски“.

До това невероятно падение го е закарало само едно: болната амбиция. Виждаш ясно: на всяка цена, с каквото и да е – като не успява с друго, и с жаргона на цинизма дори – да спре, да обърне внимание върху себе си! Той е турил дори името си като заглавие на вест-

ника (Развигоров е псевдонимът, под който неотдавна пишеше Балабанов) – все някога, когато някой се рови из каталозите на Народната библиотека, ще се сети и за него. Ни един миг „Развигор“ не забравя целта си: и отрицанията, и хвалбите са нагодени да утвърдят с всички средства едно: че няма друго, няма българска литература, има само едно-единствено „нещо“ в България – Александър Балабанов. Саморекламната служба е организирана отлично и неин най-деятелен агент е сам той. Всеки брой е пълен с неговото име: Балабанов е първият, който е казал, първият, който се е борил, първият, който е предрекар. Ще помислите – някой нов Месия. „Преди 12 години (пророчествата не са от по-малко от 10–15 години) предсказах тая мизерия, която настъпи сега“; „В 1906, когато Яворов бе жив, аз писах в „Художник“; „аз бях един от първите, който дадох един съвършен правопис“; „първ само „Развигор“ (т.е. Балабанов) се опита да докаже колко пакостна е тая реформа“ и т. н. Той гържи азбучен показател на всяко изречение, което е „написал“, и на всеки ред се позовава на себе си, самоцитира се, анализира глупостите си. Всичко предвидял, всичко предрекар, само едно не могъл: положението, до което днес е изпаднал. „Писанията“ си той винаги почва с някакъв анекдот – за да тури на първ план, да направи център на внимание и интерес преди всичко своята особа, която е предмет на всичките му „теми“: „Преди 22 години, когато бях още млад студент и когато един тлъст херинг с икра струваше само 10 пфенига“, това и това станало; „Преди 2–3 седмици, като си ходех из „Цар Освободител“, срещнах двама млади“; „В Борисовата градина седнах да изям едно легено. Пукна се чинийката, легеното се разсипа по грехите ми, легенджията се наведе под скамейката, грабна един изхвърлен вестник, из който изпадаха един чифт страшни чорапи, и взе да бърше гре-

хата“ – оказва се, че това е вестник „Кво да е“, заинтересува се, прочита го и написва знаменитото антрефиле; „Когато бях в Копривщица, еднъж в досадата си ненадейно бръкнах в едни нощви. Вътре вместо брашно или тесто намерих всичките записки на Захари Стоянов. И още там, на самото място, над самите нощви заврях главата си в записките“ (добре – не в тестото) и написах своя шедьовър“. Той е с широки връзки, има приятели и обожатели навсякъде, от всички краища на България непрекъснато се сипят „отзвучи“ на всяка „статия“, преди още да е напечатана: „Аз имам мнозина приятели и във Варна, и в Русе, и в Търново, и в Плевен; аз знам, има също тъй мнозина мои познати във втората столица на България.“ Не само българи... Той е интернационална личност, известна на всички в Европа: „Прагер пресе“ назначил специален човек, който да превежда в резюме „статииите“ му, а руските вестници се нагнпеварват да препечатват всичко, което се появи в „Развигор“. Една от друга по-големи персони го удостоават с личното си познайство и внимание: „Преди 16 или 17 години имах удоволствието да развеждам из София един мой сръбски приятел, който тогава заемаше доста видно положение в Сърбия“; „През пролетта 1919 г. бях още в Прага. Известният голям чешки поет и драматург Ярослав Квацил, с когото имах честта да се познавам, издаде циркуляр“ и пр. Можете ли, след всичко това, да се съмнявате в авторитета на тая личност, която, като телефонна централа, е свързана с всички краища, с всички важни хора на земното кълбо! „Сто“, не повече, сто души да има като Балабанова (говори сам той), щеше да бъде „другояче“ в нашия живот. „Но и да не са сто, ще си послужим засега само с тез 3–4, та нека са пет, които имаме“ (знаят се кои са). О, той е пак великодушен – можеше да не остави ни едного! След „10 години него ще го сла-

вословят като Хераклита...“ Но, види се, той все още може да схване, че душевното състояние, в което е възможно да се изрекат тия думи, не търпи две обяснения, и бърза да се уговори: „Съжалявам само, че толкова много хора се занимават с мене и че пак не мога да стана грандоман.“ Та кой маниак съзнава манията си!

Но... уви, на отчаяните циркаджийски крясъци на тоя, единствен досега, литературен клоун не се отзовава никои и той остава да маймунствува само пред персонала на собствения си вестник. „Развигор“ почна с трима души и – след цели три години – свършва... пак с трима: Балабанов, Елин Пелин и третия. Елин Пелин, един от първите ни писатели, участва в делото на Балабанова по някаква духовна инерция, пласъка на която е от времето на българановците. Наистина, мъчно е да скъсаш с приятел от младини – даже и когато виждаш, че поидиотява. Думата е за третия: един никому неизвестен и никому непотребен човек, т.е. потребен само за експедицията на „Развигор“. Някакво клише на Балабанова, удивително точно с оригинала. Той гържи списък де, кога, при какъв случай какво Балабанов е казал, пази папката на рапортите му до Министерството и по всичко изглежда, събира материали за биографията му. Сигурно ще бъде много точна, понеже конспектите му за годишното съдържание на „Развигор“ се отличават с крайна минюционост: отбелязано е всяко антрефиле, всеки ред, всяко обявление, със страницата му, с годината, шрифта. С литература той не се занимава, освен когато го изисква службата, т.е. по заповед. Макар да е прието работи, които се вършат по служба, да не се подписват, той гържи за авторството си, което, разбира се, не е в канцеларските порядки. Но въпреки етикета на авторството не вярвам да излъже някого: това е някакъв грамофон, който пее само плочи, сложени от Бала-

банова. Заедно с патрона си и той се вълнува и иска да се вреди между „младите“ – на основание на личния регистър, по който фигурирал, че е на 26, а не на 36 години. Много го ядосва, че това основание се намира недостатъчно. Та какво младежко има у тоя литературен ятак на Балабанова, у когото не е останало капка идеализъм, който дори на тая възраст е огъртял в безсъвестност и гаменщина. Нека Балабанов види преображението си и му се нарадва.

Това са те тримата. Понякога, като прочутия трансформатор Лампо, вътре в една минута те се явяват в най-различни костюми. Подобна една твърде интересна трансформация напоследък направи Балабанов – яви се под името на жена някаква. Самоличността ѝ не можа да се установи; коя е, отде е, съществува ли въобще. В притворните ѝ сантиментални въздишки, които прекъсват клюките ѝ, явно трепери смущението ѝ – и тя бърза да се уговори, да си даде кураж: на, поемала напълно „отговорността“ за това, под което се е подписала. О, напразен страх – кавалерството ни задължава да бъдем винаги учтиви и снисходителни към дамите. От какви отговорности се бои тая? Та нито по съдебните, нито по литературните закони няма отговорност за това – да ти продукуват или сам да вземеш да наредиш чужди глупости и да си туриш името под тях.

Остават прочее пак тройката, която засега тегли гальотата на „Развигор“. Изолацията им от всички ги вбесява. Напразно Балабанов се обръща лично към тогоз и оногоз коленопреклонно: „Моля го непременно да прочете статията ми. Ако няма броя, да дойде, ще му го дам.“ Ни един, никои, нито най-малкият не отида там, никои не счете възможно да сътрудничи на едно дело на литературен разврат и на маниаческо самопреклонение.

Изглежда, че шипът на духовния остракизъм, който цялата ни интелигенция наложи на тая литературна тайфа, възможна само в такова „време“ (защото Балабанов „пише“ от 30 години и никой досега не беше чул името му), трябва особено остро да ги бодне и да ги поставя в безизходност. В един такъв момент на безсилие Балабанов се разрида: „Мене всички ме мразят в България“ (човек би помислил: в България хората няма с какво друго да се занимават – само с неговата личност). Чуди се как навсякъде, дето занесъл статиите си, отвратили се от нейното шарлатанство и отказали да я приемат: „Дето да отидех, във всяка печатница и във всяко списание, намирах да се регистрирам против мене и се връщах. Даже приятели близки, даже и те без стеснение допускат в редактираните от тях органи да се пише против мене.“ Изгонен от всичко честно, той най-подир намира приют – в сп. „Пролом“: „Пролом“ всичко приема...

Тъй завършва Балабанов. Сега не му остава нищо друго, освен да иде в манастир и да се предаде поне три години на покаяние. Ако в уединение (не вече духовно, а физическо) съзнае делото си и се отврати от него, тогава може да се върне отново: не, разбира се, в литературата, защото с нея не е имал никога нищо общо, а – в многотърпеливия български Университет. Ако му е пък съвсем невъзможно да скъса с литературата, ние сме великодушни: може да му се остави да чете „Папагал“ и „Кво да е“.

* * *

Все пак мисля, че и в агонията си „Развигор“ ще продължи делото на гемагогия и литературен бандитизъм. Защото инертността е духовно качество на

още мнозина у нас. Това са хора, които намират оправдание за своята тъпота, за отсъствието у себе си на всеки културен интерес тъкмо в „литератори“ от сорта на Балабанов, който им казва, че няма защо и да четат българските писатели: всички са идиоти. „Куражът“, който им дава, мотивира духовната им връзка с него. С истинско злорадство – без да са прочели и един ред от когото и да било – те тържествуват, когато той зацапва най-хубавите страници на поезията ни, когато се гаври с най-ценните ни творчески дела, когато се опитва с подлост да разклати големите фигури.

Ето, срещу това поражение в литературата излизаме ние с всичките си сили. И ще го унищожим – от корен! – не само с възмущението и гнева си, но и с по-силното оръжие: с нашата любов, с ентузиазма за положителна, творческа работа. Войната, която пресуши всеки благороден импулс, всяко светло вдъхновение – у нас, напротив, събужда нова, страшна воля за работа: не само да възстановим загубеното, но да развърнем духовната сила на нацията в един много по-широк и силен размах. Към съзнанието на обезверения ние пристъпваме не за да утвърдим отново там злобата, която достатъчно е разяла българската душа, а да събудим високите духовни пориви, които откриват хоризонтите на бъдеща България. Вместо да му говорим, че Петрушка може да постигне всичко със собствения си ум, – ние ще го порицаваме за неговата самодоволна пасивност, ще се мъчим да го изтръгнем из нея, като насила, въпреки желанието му, го подтукваме към работа и го приобщаваме към гостоянията на нашето художествено творчество. Той трябва да живее с тях, да чувствава в тях – преди всичко в тях, най-силно в тях – своята Родина.

Разбира се, за ония, които вършат своето херос-

тратовско дело, ще остане – камшикът. Литературният фашизъм у нас трябва да бъде унищожен. Напразно Балабанов мисли, че сме искали да го „нападаме“. Хитър е, но не е можал да разбере намеренията ни: не да го „нападаме“, а да го унищожим, да го направим невъзможен в литературата ни – да изтръгнем от неговото влияние и тия 200–300 души, които още нямат сила да се отплетат от неговите хитрувания, лъжи и поглосности. Не само в никоя редакция да не се приемат шарлатанските му статии – да не ги приемат и в печатниците, да отказват просто да ги редят и словослагателите. И ще го постигнем – поглосността да не си прави ни за момент илюзия, че ще устои!

Днес нашият народ има нужда от повече вяра – нашият идеализъм ще му даде малко. Отрицанието – ръждата на българския дух, – което му отнема всяка плодотворна активност, трябва да бъде изместено из нашата психика. В крайното си основание то не е освен личен егоизъм и елемент на антисоциалност. То е, което прави душата на българина – без нито едно признание, без нито един възторг, без нито една светиня – тъй празна, готова почва за всякакви демагози. Ще му покажем, че и в миналото, и сега има на какво да се позове, какво да обича.

Затова ние сме не само против демагогията, но и против сектантството в литературата, защото то върши същата опустошителна работа в душата на читателя. Под моя или оня претекст то го тласка в едно тенденциозно, предвзето и фалшиво възприемане на поетическите дела, отрича ги, дискредитира ги и пречи те да проникнат по-широко и да станат елемент на неговото съзнание, на неговото чувство, на неговата нравственост. Като гледам в какъв догматизъм се израждат и най-легитимните течения в из-

куството, мисля си: не е ли това хипноза, която една формула упражнява върху всяко примитивно съзнание? Безпомощно, пасивно, то би се изгубило в сложността на живота; няма сила да го овладее само, пряко, с непосредно чувство и затова дири една рамка, по-лесно да го наблюдава. Дайте му един афоризъм, една библейска мъдрост, една нашенска пословица дори – и го водете, дето щете. То ще следва тая формула рабски, ще я доведе до „логическите ѝ последици“, даже ще вложи в нея още повече непреклонност и фанатизъм. И няма да погодне, че никоя формула не изчерпва живота, защото животът никога не е една само възможност. На логическата суха и фанатична литературна догма ние противопоставяме – непосредното чувство и отношение към делата на изкуството.

Питаме де е тогава – независимо от каквато и да било норма – сигурността, че непременно ще бъдем прави? В нашата съвест. Няма в изкуството друг критерий освен тая съвест, в която се изразява нашият художествен инстинкт и нашата мечта за силното и прекрасното. Лесно ще повярвате в нея, щом повярвате в нашата любов към българското художествено творчество. Най-подир, ако в тая област на най-субективни и относителни преценки никога не може да бъде сигурен, че е винаги прав, ние претендираме – че сме поне искрени.

Тая искреност е, която ни дава и ентузиазма. Ентузиазъм на едно дело, което не може да бъде извършено от едного или двама. Днес, когато във всички области на живота дейтелността се организира в размах и средствата на широка колективност, наивност е да се мисли, че дори и най-силният би могъл да намери достатъчно самоудовлетворение в онова, което може да постигне сам. Критическият дух е проникнал широко,

чувството на самодейност обладало почти всекиго, ревнивостта за духовна автономност е голяма – и най-непостижимият авторитет, и най-големият талант биха срещнали упорство, което може да ги отчая. Потребни са усилията не на едно, на мнозина, за да се почувствува, да се наложи в това време на духовен нихилизъм силната и оригинална личност. Но за това тя ще излезе от своята изолираност, няма да парадирва с изключителността си, а ще присъедини усилията си към усилията на другите. Индивидуализмът като средство е вече изживян. Делото на всекиго ще се постигне чрез делото на всички. Тая общност – в която личността забравя себе си и престава да прави въпрос от себе си, това увлечение е източник на нова сила, на радост, на най-високи възбуждения и възторзи.

Ние ги имаме – в желанието да работим за българската култура и за онова, което е нейният първи пионер – българското изкуство. Много добре знаем, че не може да се остане при това, което е било. Статуйите, които дадохме, и ония, които по-нататък ще дадем, набелязват пътищата напред. Да не се мисли обаче, че имаме намерение тепърва да подивяваме. И без това сме достатъчно диви, живели сме твърде малко със задачите и чувствата на културния човек. Връщането към „примитива“ не е за да останем при него, а с неговите тайни да сътворим едно културно творчество. Да внесем в наново пробуждащите се творчески сили самотното, елементарното – и затова общочовешко – в българския дух, което досега е било затрупано с конфетите на една привидна цивилизация. Затова ние не можем да отричаме нищо, което е елемент на истинската българска култура. Големите фигури на миналото не са за нас мумии, а ярки светилници на българския дух, които хвърлят един лъч към бъдеще-

то. Техните поетически достояния ние ценим и ще се връщаме на тях, ще ги изучаваме – за да ги направим активни фактори в нашето съзнание, за което те почти не съществуват. Защото мислим, че литературното развитие е една непрестанна еволюция, подчинена на един-единствен принцип: приемствеността. От богатствата, които имаме, ние не желаем да се отказваме, макар стрелите ни да са насочени към бъдещето. Ние дружно настъпваме към него.

ХУЛИГАНСТВОТО В ЛИТЕРАТУРАТА НИ

202

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Едва ли има момент в развитието на по-новата ни литература то да не е съществувало. Без да бъде в състояние да противостои на положителните, творчески сили, на които се носи всяко развитие, често то е пречило на спокойното изясняване на нещата и на по-широкото им утвърдяване в тяхното време. Единственият му неоспорим „успех“ е – енергиите, които са били изхвърляни срещу него, за да бъде отбито, и които по-полезна биха могли, разбира се, да бъдат употребени другаде.

Хулиганството е, преди всичко, проява на моя дух на насилие, който счита, че и в областта на духовния живот нещата могат да се налагат с „пристъпи“.

То широко се подхранва от литературната ни свръхпродукция. Ако всяко време може да посочи едва десетина имена, останалите сто – са готова армия срещу тях. Те са най-желаната публика, биха могли да бъдат най-добрите ценители, да спомогнат за проникване на художествените ни ценности в по-широки среди, да създадат атмосфера на признание и обич в литературата ни. Вместо това те непрестанно гирят своя литературен реванш – в борба срещу другите.

По-нататък: моя чудовищен егоцентризъм, върху който се развива почти цялата ни съвременна психика – е друга причина. Липсата на чувство на социалност, на културно съзнание не позволява да се разбере, че литература не се прави с едного и двама и че съществуването на един даровит не изключва съществува-

нето на други, и по-даровити може би. Вместо благородно творческо съревнование – саморевността разгаря злоба и завист към останалите. Те стават истинско вдъхновение за ония, които са лишени от други вдъхновения.

Без да се изчерпва въпросът, би могло да се прибави и – слабото познаване на литературното развитие, изобщо и у нас. То би убедило и най-яръстия в безнадеждността на всяко усилие да се отрицават или налагат нещата въпреки тяхната същност. И друго: разкрило би вечната повторимост, следователно ефимерност, на борбата между „млади“ и „стари“ и би ни възвърнало – от отношението на враждебност, в което обикновено ги поставяме – към великия и плодотворен принцип на приемствеността.

Никога хулиганството не изхожда от идейни мотиви. Идейността няма нужда от средствата на алармата и безчестието. Неин прицел не са личностите, а идеите. Други са „духовните“ сили, из които се ражда то и които го движат. В най-добрия случай това е фанатизмът, който, в чувството си на абсолютност, се мъчи да подчини поетическото творчество на една-единствена догма. У нас имаше нещо подобно в похода на тъй наречения български експресионизъм срещу всички значения в литературата ни. Не намерил творческите си възплотители, той превърна паролите си просто в прикритие – в ония нахвърляния срещу личности, които го изместиха: от състезание на идеи – в гонитба на амбиции. Днес го има в отношението на най-левите ни политически течения към изкуството: не можейки да се примирят с неговата безотносителност към партийните плакарди, те са готови да отрекат цялата българска литература, за да възтържествуват една формула, която очевидно не прави разлика между творчество и доктринерство. Аз се опи-

203

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

тах да поставя на разискване някои въпроси с тях. Напразно – споровете са безцелни, никакъв резултат: за тия хора всички въпроси са предварително и наготово разрешени. Няма нещо по-досадно от това витийствуване, което правят с едно-две имена, както пък с нищо несравнима е гаврата им с всички останали, които не са при тях. Днес те са носители на духа на озверяване, от който поне литературата ни можеше да бъде пощадена.

Тук е границата, зад която се минава отвъд, към откритото, съвсем безидейно хулиганство. То се ражда вече не от убеденост, от съзнание на сила, а от съзнание на своето безсилие. Не трябва при това да се предполага липса у хулигана на каквото и да е качество, дори талант. Друго му липсва: презво отношение към себе си, самопреценка. Той не е доволен от това, което другите му дават, и – безсилен с творчество да промени отношението им – става сам тръбач на собственото си име. По-големите или просто различни мерки – неприложими за него – го нервират, той почва да съчинява нови теории за себе си. Амбицията го изгаря и предлага всички оръжия на извъртания, хули и лъжи към другите – без да му подсказва, че няма с това да стане ни милиметър по-голям от себе си.

* * *

Преди войните хулиганството нямаше това значение, което има днес. Литературните отношения бяха тогаз по-установени, общото съзнание не тъй дезориентирано – безсъвестникът скоро се озоваваше на мястото си. Хулиганството бе единично явление.

Основно работите се измениха след войните. Те разпалиха амбициите: ако тъй лесно можеше да се спе-

челят милиони, защо да не може още по-лесно да се изтръгне славата, бездарникът да мине за гений. Да те подкрепят – ще има винаги кой; трябва само повече настоячивост, достатъчно нахапство и – един-два вестника.

Пренасянето на литературния ни живот във вестниците, вместо да бъде знак на разрастване литературните ни интереси, стана, наопаки, една от големите злини. Там той се политизира, взе методите на партийните отношения и борби. Създаването на партийни поети е най-печалният резултат на това време на гързост, в което всичко е „подкрепата“. Жанрът на безотговорното писане иде като последствие на слабата, пренебрежителна заинтересованост на ръководителите на пресата към въпросите на нашата култура. Тъй деликатната работа на литературен хроникьор е поверена на случайни хора или – което е съвсем странно – на несполучили писатели. Макар и безкрайно вредни, първите могат да бъдат дори невинни в щастливото си неведение, което ги прави по-дотливи на всяка инспирация отвън и проводници на най-нечисти каузи. Вторите обаче са нещо чудовищно. Едно уязвено самолюбие непрестанно дири „удовлетворение“. Може да се предполага какви ще бъдат преценките им, какво ще мотивира отношенията им към другите. Тоя род хроникьори усъвършенствува литературния пасквил, като го направи перфиден, напoi го с притворството на лъжата и му даде фразата, под чиито научни пера същността му стана още по-отвратителна. Огромната сила на пресата по тоя начин, вместо да бъде поставена в услуга на литературата, бе насочена срещу нея. Заблужденията, които се сеят, нямат равни на себе си. Всевъзможни нищожества, името дори на които в литературата не се чува, възползвани от „автономността“, която благосклонно им е даде-

на, стават арбитри по най-деликатните въпроси и деля на изкуството и чувствайки се неограничени и безконтролни господари, издевателствуват над всичко ценно или пък величаят бездарности – за учудване и на самите тях. Ако някой рече да даде образа на българската литература по онова, което се пише в тъй наречените литературни колони, тоя образ би бил наистина чудовищен и безнадежден. Това зло ще се премахне, когато ръководителите на пресата отгадат всичкото обществено значение на въпросите на литература и изкуство и се поставят пред действителните свои задачи за тях. Но това е въпрос за нашата преса повече, отколкото за литературата, и затова тук мога да спра.

Толкоз повече, че всичко там е отражение на онова, което се върши в чисто литературните издания, и мъчно ще се промени, преди да настъпи промяна най-напред в последните. В тях ще намерим ний източниците на хулиганството, ще открием първообраза му, ще го видим в цялата му мизерия. Това са тъй наречените литературни листове, или „седмичници“, които имат специалната задача да го култивират. Органи на литературни карьеристи, цялото тяхно съществуване е сложено на тезата за величието и единствеността на някоя професорска или писателска персона, която трябва да бъде наложена на българската литература. Устройство на кампаниите против всички други става най-плодотворното вдъхновение, шантажът – необходимост. Солидарността, която „центърът“ получава от своя антураж, му дава чувство на увереност и самоизмамата на „победа“, т. е. прави безобразията му безконечни. Освободен от това, което хората наричат съвест, той благополучно преодолява всички препятствия на истината, характера, на зачитането личната чест, на обикновеното приличие да-

же и строи ефимерната кула на безнадеждното си маниачество.

* * *

Без да искам, от вниманието, с което е бил удостоен, да правя какъвто и да било аргумент за силата и значението на „Златороз“, трябва да отбележа: най-много хулигански подвизи последните години са вършени спрямо него.

Причините?

Мисля, скромността не ме ограничава да повторя онова, което и неговите противници признават: „Златороз“ събира най-добрите усилия в областта на литературното ни творчество – на хора от две генерации. Поставяйки по тоя начин литературната ни съвременност в посоката на *литературната ни традиция*, той се стреми да ориентира нашето развитие не по предварителни и безполезни „идеи“, а по стрелките, които представят по-големите личности на времето ни. Високият и строг критерий за личността става по тоя начин неизбежност. Защото тя е, която ражда и носи идеите, която дава съдържанието, определя една литературна епоха и крие в зародиш бъдещето. По-малко идеолози и повече творчески личности – ето кое само е в състояние да изясни хаоса в литературата ни, да даде сигурните мерки за определяне на тъй необходимите дистанции.

Но днес, когато животът във всички посоки се организира в размах на широка колективност, и най-голямата личност не може осъществи общественото си призвание, действайки изолирано. Нейният път на въздействие трябва да бъде разчистен и улеснен – преди всичко срещу реакцията, която неминуемо буди

срещу себе си сред нищожествата. Създаването на една по-широка, колективна съвест – изразено в групирането на истинско творчество и творческа мисъл – се налага, за да бъде противопоставена на организираната безсъвестност, под чийто знак се развива литературната ни съвременност.

Би трябвало да се очаква, че тая идея ще се възприеме като необходимост – от всички, които обичат българската литература и изкуство. „Златорог“ не само не е пречка за това, напротив, насърчение и пример – да се създават още едно или две огнища на по-високо творческо съзнание.

Става обратното: всеки нов „кръг“ или ново списание счита единствена възможна своя задача – „унищожението“ на „Златорог“. Безсилни да отрекат личностите, те го отричат като колективно дело. Целта е – да настъпят такива реконструкции в литературните отношения, при които манията и глупостта да станат неразличими. За ония, които следят какво се пише, няма разлика в оценката на тая „борба“ – за нейните подбуди на завист и за средствата ѝ на безчестие.

Помнят мнозина кампанията, която се води от в. „Развигор“ в името на някаква „ревизия“ на българската литература, т. е. в името на унищожение всичко, каквото бе създадено дотогаз. Куриозите на тая борба навремето си имах случая да изложат в статиите „Между сектантство и демагогия“ („Златорог“, г. IV, кн. 2 и 3) и „Дон Кихот и неговият копиеносец“ („Златорог“, г. I, кн. 4–5). Цели броеве се посвещаваха на „Златорог“ и на пишещия тия редове, в които нещата се превръщаха с главата надолу. Това бе едно нещастие и зло увлечение на г. Ал. Балабанов. Уви, колко малко време бе потребно, за да се види неговата безполезност! Никой не е унищожен, нещата са на местата си, унищожена е само наивността да се мисли, че може да се

върви срещу истината. Обществото направи своята ревизия безпогрешно.

Съвсем жалко пък свършиха невероятните усилия на друг един борец за себе си – Людмил Стоянов. Тряба да се признае, неговата трагедия е голяма: да не успееш да се подкраднеш в душата на поколението си нито с едно стихотворение поне, да не бъдеш за никого и в нищо една мечта – това е ужасен баланс на едно гвайсетгодишно „творчество“, което всекиго би отчаяло. Непрестанно пласирайки в нашата поезия чужди капитали, той все още се крепеше на неизвестността на техния произход. Но случи се тъй, че тоя произход бе установен (вж. за безбройните му плагиатни статията на Боян Пенев „Литературен пулт“ – „Златорог“, г. III, кн. 2; още: Малчо Николов – „Лермонтов у нас“ – „Златорог“, г. V, кн. 10, и бележката ми „А. Стоянов и княз Святиполк-Мирски“ – „Златорог“, г. V, кн. 6–7; за „митологиите“ му вж. проф. Ст. Младенов – „Награда на глупостта“, „Листонаг“, г. VIII, кн. 6–7) и поетическият му кредит рухна без остатък. Предизвиквайки по тоя начин сам литературната си ликвидация, той подири да се спасява – в отричане на критиката, като нещо твърде неудобно за него. Българската критика днес няма по-„убеден“ враг от него и той с академическо „спокойствие“ предлага борба за нейното премахване. Нещастният, мисли, че критиката му е крива, не може да разбере, че това е общото съзнание, което го изключва из представите си за поет и из изискванията за ония качества, които правят поета преди всичко морална личност.

Подобно жестоко положение е наистина мъчно поносимо и снизходителността задължава да му предоставим последното прибежище, което неговата амбиция е намерила – литературния пасквил. Изглежда, там той ще осъществи истинското си призвание. За него

то е дори необходимост – да котира всекидневно името си на всички литературни борси – защото предвидлив е да знае, че ако не го напомни, никой няма да го призове. За да постигне това, днес той е готов да се глави при всекиго, да бъде нает за всяка кауза. Така напоследък щедро предлага услугите си за разрешение на театралните „проблеми“. Вярвам, ще имаме случай да разкрием тая безподобна театрална хлестаковщина, по-гръзка може би и от литературната му.

* * *

Хулиганът може да бъде победен, хулиганството – не. Непрекъснато гири нови въплощения. Изменляйки формите, то остава вярно на същността си – една проява на нарушено съответствие между това, което известна личност е, и което иска да бъде.

Ето новото му преображение – в. „Стрелец“.

В него то побеждава досегашните си фази – само с перфидността си.

От пет-шест месеца насам е мобилизирана злобата на една „професорска“ персона, за чиято амбиция тясна е, види се, катедрата по немска филология – трябва да бъде център на нова вселена. Това, което става с него, е почти в областта на невероятното: от един човек на „науката“ мъчно е да се очаква подобно изгубване на всяка мярка за това, което говори и върши. Страдащ, по всичко изглежда, от излишък на енергия, той намира единствената ѝ посока на приложение в организиране „походи“ в нашата литература. Яростта, с която ги води, свидетелствува за дълбоките корени на неговите побуждения, а „систематичността“ – за решението на всяка цена да се добере до целта си: водач!

Е добре, той я постига – макар и като водач на литературна клика. Днес това е най-лесното „постижение“. Афишите разгласяят името му и възвестяват рекорда на печатарската техника у нас – разноцветния негов „седмичник“ „Стрелец“. Той раздава вече достойнства, вестникът печата декретите му за назначаване „членове“ на литературния кръг. Всичко, както се вижда, е наредено – остава да се определи прицелната точка на това количество омраза и грандомания.

О, тя е предварително поставена: може ли да има обект, по-достоеен за една ожесточена борба от „Златоторог“! Борбата му се развива по всички линии на безсъвестността, главоломните извъртания и лъжи и се връща в първоначалната точка, отдето е тласната: фокуса на собственото му Аз, т. е. – г-р К. Гълъбов.

Спомнят си може би някои от читателите, че това е един от бившите сътрудници на „Златоторог“. Това не би имало, разбира се, никакво значение – ако сам той не се мъчеше да ни убеди колко голямо значение има. Съвсем естествено е „излизането“ на някого от едно списание, както влизането пък на други. Наопаки, тежко, ако години наред то остане при едни единствени имена, ако в него не се чувства обновителната стихия на времето и хората. Аз със спокойствие съм приемал всички „излизания“ подобно на К.-Гълъбовото, предизвиквал съм ги дори и – освен един-два случая, за които би могло да се съжاليا – не мисля, че списанието нещо е изгубило: отпадали са обикновено тия, които са били без особено значение за колективната работа или чиито егоистични попълнения са несъвместими с нея.

Ала той не мисли тъй. От един незаслужаващ никакво внимание факт прави цяло събитие, интрига на деня – о, аргумент дори: за създаване на литературна

„група“. В брой 1 на в. „Стрелец“ той не е намерил поинтересна поза, в която да се представи на читателите си, освен с експозе, защо бил „напуснал“ „Златороз“. В един „диалог“, рожба на злополучно вътхновение, разправя защо така било станало: „не намерил бил това, което търсил“, всякъде му „ограничавали свободата“ – в „Златороз“, в „Хиперион“, в „Развигор“. И за да не му я ограничават, решил да си направи свой „кръг“ и да издава вестник.

Всичко това би било много добре – ако не го казваше. Но понеже го казва, за да услужим на историята, която непременно един ден ще иска да установи как е бил образуван моя „кръг“, ще ми бъде, вярвам, позволено да изясня още по-отблизо факта.

Без да поставяме въпроса как е било възможно да бъде две години сътрудник на едно списание, дето му се ограничава свободата, всеки би се зачудил на мнението – едно колективно дело, дето трябва да се съгласуват много и разнородни усилия, да бъде поставено на някаква анархична база: всеки да прави и да пише каквото си ще. А когато се касае за едно литературно списание, за което създаването на известни общи отнoшения в литературата е първа задача, това би означавало – отричане на тая задача. Общата работа винаги налага ограничение. Преди всичко: всеки със своята дарба и в рамките на своята компетентност. Само в тях е полезна индивидуалната свобода. Че други могат да мислят иначе, това не е пречка да останем там, дето чувството ни на отговорност пред българската литература ни поставя.

Но ето, г. Гъл. отново не е съгласен с нас. Той мисли, че щом в „Златороз“ му се напечатаха две-три статии и толкова рецензии, следва за нас задължението да го приемем и в онова, към което илюзиите на човек със силно въображение за себе си го тласкат. По-

мисли, че е в правото си да иска да го признаем и за белетрист, да поместяме и „разказите“ му. Писателските му „постижения“ в тая област познавах от рано, известна ми бе куриозната му стихотворна сбирка „Пир в Кана“ и драмата „Чужда кръв“. Считам, че нашата белетристика спокойно може да мине без новия талант, който г. Гъл. е открил у себе си. Но познавах добре психологията на оня, който се е поддал на самовнушение от подобен род, и – съгласих се да се напечатат два разказа („От прозореца“) под псевдонима К. Водолей. За другите два, „Дядо Мраз“ и „Бялото агънце“ (които сетне излязоха другаде), оставих го да размисли сам...

Резултат на тия размисления е било печалното заключение за ограничената му „свобода“, последиствието – гирене пласмент за белетристическите си стихотворни продукции другаде. Какъв по-добър casus belli? И ето, довчерашият ревностен сътрудник на „Златороз“ – негов най-голям враг. Вий знаете арията на дон Базилио за клеветата, нали. Ето я, нагла, хлебоуста, тържествуваща във в. „Стрелец“ – орган на две-три неизмерими честолюбия. Всеки негов брой е една провокация. Г-н Димитър Шишманов, който се е заел с трудната мисия да облагородява нашите литературни нрави, би направил добре – преди да хвърля недостойни подмятания за списания, които ругаели бившите си сътрудници – да се спре малко на тия факти.

Както в много други случаи, ний сме считали недопустимо да приемаме „борба“ на подобна база. Достойнството на литератори ни е въздържало да отговаряме на хули, които унижават преди всичко ония, които си служат с тях. Злобата най-добре е да се предоставя сама на себе си, тя неминуемо се самоизяжда. Не трябва при това да се мисли, че читателят и сам не е в състояние да направи вярна оценка на нещата.

И ако някога сме излизали срещу подлостта, било е само когато се е самозабравяла.

Но, изглежда, това е погрешен такт. „Пасивността“, когато непрестанно те атакуват, се счита слабост, мъчанието – признак, че „няма какво да се отговори“. Клеветата расте, добива чудовищни размери, тя прибъбва вече до извъртания и лъжи – които не всеки може да улови. Стрелите и надхвърлят вече целта. Дълг е тогаз да се излезе насреща им, да бъдат пречупени.

Ще ни се признае, ний стоим пред моя дълг. Защото личната политика на г. Гъл. във вестника му е построена изцяло върху системата на хитростта. Той се приближава към целта си толкова издалеч и с такива заобикалки, че веднага не можеш се ориентира накъде те води. „Теоретическите“ разсъждения и „принципното“ поставяне на разни въпроси са едно тартюфство, в чиято мрежа неориентираният и наивният лесно може да се вплете.

Читателят ще гоиде да проследим заедно моя път на хитростта, т. е. идеите и програмите на г. Гъл. – за да види какво всъщност се крие зад тях. Да назоваваме нещата със същинските имена – без хиперболи, но и без снизходителност – мисля, е дълг.

* * *

Поставен пред такова велико нещо, каквото е литературният „кръг“, т. е. собствен антураж, първата грижа на г. Гъл. е да установи неговата задача. Защото още има хора, които вярват в значението на „програмите“ в литературата, има и писатели, на които са потребни – за да могат под техния кредит да минат и те. В бр. 38 на в. „Изток“ той излага мотиви-

те, които са го накарали да издава вестник: „Не само у нас, но и в други страни списания вече не се четат.“ Уви, твърде много е закъснял – тая „програма“ не е нова, тя бе възвестена преди пет-шест години от в. „Развигор“. Ново е само, че списанията не се четат – и в чужбина. И това го говори не някой от Белуджистан, а ратник за най-висока култура, „професор“ от нашия университет. Добре че не е цензор – той веднага би дал заповед за спиране на всички списания.

Преди да помисли за идеите, решил да се погрижи за тиража на вестника си.

Вероятно без да прочете какво е написал, авторът пристъпва да определи целта на вестника: „Ние искаме честно и сериозно отнасяне към делото на писателя.“ Дето българският писател не се четял, дължело се на „нечестното и несериозно отнасяне на литературната критика, на нечестното и несериозно отнасяне на някои писатели помежду им“. Не ви ли изглежда подозрителна тая претенция за честност, която иска да монополизира една добродетел изключително за себе си? Обратният смисъл на това поставяне на цялата ни литературна критика под знака на несериозността е – ето той, К. Гъл., възвестява ерата на нейната „сериозност“! Колкото за отношенията между самите писатели – ще видим с каква честност и сериозност ги учи той да се отнасят „помежду си“.

Но той може да прецени, че с подобни декларации, вместо да улови публиката, само ще бъде уловен от нея, и затова бърза да премине към други самооправдания. Гъл. е могъл да схване, че в нашата литература след войната настъпи някакво възвръщане към тъй нареченото „родно“ – като стремеж с разнородни значения за нашата духовност. Без никой да се помъчи да проникне в неговия смисъл и да го обясни като културно-исторически факт (само г. Борис Тривков се опу-

та да направи това в статията си „Пред истински национален изгрев“ – „Златорог“, г. II, кн. 1–2), „родното“ стана моден девиз на всички, които за литературата нямат друга идея. Една ходяща фраза, в която никои не дири и не влага никакво съдържание, но с която лесно се позира – защото освобождава от задължението за каквито и да било по-нататъшни обяснения. На чие знаме тя не е написана? Ето за г. Гъл. един готов тезис. Той е за „съприкосновение (каква предпазливост) с родната действителност“.

Би ли обаче желал да ни каже – кой например и кога, в близко или далечно време, е бил против „съприкосновение“ с родната действителност?

Но какво е наистина една идея? – Нищо. Важно е тълкуването, което ще ѝ се даде, нюансировката. Тая нюансировка г. Гъл. я намира веднага и много лесно, тъй както е направил и „откритието“ си. Защото – други, преди него, отдавна, са имали добрата грижа да я намерят. „Но нека не се забравя, че то („съприкосновението“ с родната действителност) крие *опасности* (о!), ако в нея дирим само външното, а не съкровениите дълбини на българската душа. Родно изкуство не ще рече да пишеш само за хармани, гайди и бълкици.“

Би ли могъл почтеният апологет на „съприкосновението“ да ни каже – кой, кога е мислил иначе? Ако не друго, всички знаят борбата, която води Пенчо Славейков срещу етнографското и фолклорно разбиране на родното. Разрешавайки проблемата за самобитността на нашата литература в приобщаването ѝ към духа на народното творчество, той отхвърляше имитационното, външно сюжетно третиране на народната песен и легенда. Цялата му поетическа идеология, всичките му художествени блянове са сложени на това дигрени съкровено в народната душа, нейната трайна, дълбока, действителна същност – през времената

и съдбините. Не го ли намери и вложи той с такова дълбоко проникновение в „Ралица“, „Бойко“, „Коледари“, „Кървава песен“ и пр.? Тая борба – за същността против формата – се води не само от Пенчо Славейкова, но той е, който ѝ даде неотразимата формула, разработи я с най-високо вдъхновение, напои я със своя патос и я посочи на българската литература като път за нейното самоопределяне. Отдавна престана вече да се говори за това – като нещо, за което е достатъчно говорено, за което няма спор, което е очевидно, на всички известно, и на малки, и на големи.

Но г. Гъл. е решил енергично да разбива отворена врата. Собствено, целта на всичките му тия теоретизации стои във желанието да се установи нещо. Тая цел е друга – „харманите, бълкиците и гайдите“: да уязви известни личности, на първо място г. Н. Фурнаджиев. Оставям настрана какво е разбрал и какво е в състояние да разбере от поемата „Сватба“ и изобщо от поезията на Фурнаджиева. Достатъчно е да се констатира, че „идеите“ му не са освен една спекулация на ненавистта и на злобата.

Сам той съзнава, че не може излъга никого, и затова бърза да се уговори, че „не казва нещо съвсем ново; всички истини са стари, новото е само тълкуването, което им дава дадено време – настроението, през което ги пречупва“ („Изток“, 51). Той е скромен – иска само „да внесе ново разбиране в старите истини, да ги обогати с ново чувство“. Касае се значи за още по-ново „тълкуване“, защото първото и нему се е видяло недостатъчно. Напразно бихте помислили, че г. Гъл. е от ония, които един път решили да измислят нещо, тъй лесно ще се откажат от него – въпреки всички очевидности на безсилието си. „Ние сме за една родна литература, приобщена с ценностите на Запада, *изникнала под западно влияние*... Българинът трябва да се ев-

ропеизира, без да изгуби ценното, което той крие в себе си като народна [вероятно иска да каже – народностна] единица, със свой особен облик. Или унгарецът е престанал да бъде унгарец след своето европеизиране“ („Изток“, 38. Същото повтаря и в бр. 51).

Ето го най-подир това „ново“ тълкуване, ново „пречупване“. Шефът на кръга може да се успокои, девизът е намерен. Какво по-голямо спокойствие – от лекотата, с която се отнасяш към въпросите: ти си доволен, че си ги разрешил, и, естествено, спокоен си.

След като я „съприкоснови“ с родното, сега г. Гъл. е решил да европеизира българската литература. Нека приемем формулата в цялата ѝ неопределеност и с всичките ѝ резерви, да не поставяме въпроса, в какво трябва да се изрази това европеизиране. Но нека зададем – за трети път – въпроса, който предизвиква всяко „откритие“: кой, кога е бил против приобщаването на българската литература с културните ценности на Запада? Приобщението с тях е не само стремеж, но непрекъснато постигане на всички поколения – като се почне от Възраждането (сам г. Гъл. признава това), до ден-днешен. Кой от нашите писатели е бил чужд на него, кой теоретически го е отричал, за да има нужда тепърва да се възвестява и да се издава вестник за него! Както и по въпроса за родното, пак Пенчо Славейков бе най-големият негов апологет. Помни се неговата борба срещу фасулковците и фасулковщината – не само в литературния, но и във всички области на духовния ни живот. Пенчо Славейков е, който внесе и в поезията ни, и в художествените ни разбирания най-много от културните ценности на Запада. Приобщаването към тях е за него еднакво и индивидуална, и общонационална проблема. Той я разреши бляскаво в творчеството си, като вмъкна в националните мотиви и съдържания общочовешки елементи и значения.

Споменавам само него – за да не изброявам толкоз други, у които моя процес не е бил тъй съзнателен. Да се пише още за приобщаването ни към духовните ценности на Запада, днес е същото като да ни се доказва необходимостта от повече железници или че трябва да преминем към по-съвършени способности за обработване земята. Г-н Гъл. вероятно мисли, че се намира в някоя страна на диваци, на които се счита призван тепърва да съобщи, че съществува западна литература, западна философия, западно изкуство.

Би трябвало наистина да се очаква, че ще се ликовида с тия излишни и смешни опити да се присвоява една формула от всеобщо значение за фирма на един вестник – на който, за да бъде литературен, съвсем не са му потребни формули. Така би било – ако нямаше насреща си една упоритост, която счита за доблест да не „отстъпва“ и пред най-голямата очевидност на нещата. И ето, верен на нея, г. Гъл. призовава г. Ам. Илиева да го спасява, да го отплита от мрежата на собствените му недомислия. Като добър и верен приятел, г. Ил. се явява на зова му – да „обагри“ старата истина, да я „пречупи“ през ново настроение, т. е. през философската си призма.

В два броя на в. „Изток“ (40 и 49) г. Ил. засвидетелствува искреното си желание да поддържа г. Гъл. в илюзията му, че е направил откритие. Той е бил апострофиран и от други – какво собствено ново има в програмата на кръга „Стрелец“, на който и той има щастието да се числи „член“, какво е това европеизирано родно? И ето, решавайки да го обясни, и той неизбежно попада в тоя кръг на отдавна разрешени въпроси, говори за работи всеизвестни, спекулира с паметта на читателя. В статията му „Конфликтът между родното и чуждото“ са вплетени някои от мислите на г. Бор. Тричков от цитираната му по-горе статия „Прег

истински национален изгрев“ (фразата „Държавникът трябваше да апелира към народа, да потърси живата му сила“ е буквално заета оттам). Но това не е толкова важно, въпрос от него не може и да се прави. Противопоставянето на нашето и чуждото, смисълът на което у г. Тричкова е изяснен просто и убедително, у г. Ил. е замъглено в една спекулация толкова обща, че съмнително е доколко и сам той е ориентиран за причините на това противопоставяне. Но нас и това не ни интересува. Няма да се спираме и на твърдението му, че „интересът към родното, преди войните, могъл да се възбуди само по линията на външните му очертания“; това е мисъл на г. Гъл, на която няма защо повторно да се отговаря. Интересува ни единствено новото „обагряне“ на родното, което новият тълмач дава.

Мислите му са: „Ние бяхме лишени от *вита̀лна* любов към родината. – В нашата любов към родното има нещо *разсъдъчно*. Ние бяхме свикнали да противопоставяме родното на чуждото. Задачата [на „Стрелец“] е да победи тая привичка. – Това ще стане, като се създаде органическа връзка между нашето и чуждото. – Как? – Западноевропейската култура трябва да бъде изживяна като наша собствена. Чуждото трябва да се постигне по пътя на едно *вдълбочаване в родното*.“

Смисълът не е далеч от онова, което в статията си „Между сектантство и гемагогия“ набързо казах: „Връщането към *примитива* не е за да останем при него, а с *неговите тайни* да сътворим едно *културно* творчество. Да внесем в пробуждащите се творчески сили самотното, *елементарното* – и затова *общочовешко* – в българския дух, което досега е било затрупано с конфетите на една привидна цивилизация.“ Никой обаче не се е сетил да прави от това изключителна програма на свой вестник или списание, защото това е стремеж, възприет от цялата ни интелиген-

ция преди десетилетия, задача, поставена на всички ни, чието разрешение става спонтанно, без теории и без вестници. Само падналият от луната може да мисли, че преодоляването на разсъдъчността ще се почва първа, и то от един вестник, чийто девиз, както ще видим по-нататък, е именно разсъдъчността. Мисли ли г. Ил., че на Елин Пелина например липсва *вита̀лна* любов към родното? Счита ли, че отношението към бита на Антон Страшимирова в първите му разкази („Анаѳема“, „Кочаловската крамола“ и др.) е отношение на разсъдъчност? Ако разсъдъчността може да се вземе като някакъв белег, тя не е специфичен белег на отношението към родното, но изобщо на творческия процес. Там, дето това отношение е чиста спекулация, това е недостатък на таланта, признак на недостатъчно одарена натура, не проникновена – която вместо творчество ни дава съчинителство. Обобщение над това не може да се прави, граница на епохи не може да се поставя.

По своята неуместност моя „възглед“ намира подобен на себе си само възглед на г. Гъл. – че затова писателите ни (особено „новите“) не могли да се „нирнат“ в съкровищницата на българската душа, защото им липсвал „културен поглед“ – не познавали западната философия, литература и изкуство („Изток“, 51). Той би могъл, разбира се, да се изрази по-ясно и по-убедително: аз, К. Гъл., ги познавам. Постоянно и спрямо всички той парадирва със своята „културност“ (видяхме и ще видим от какъв разред е тя). Нека му предпоставим това право – една мания повече и една скромност по-малко, – от това работите няма да се изменят. Но аз бих желал да изведа заключенията: Яворов затова *не е носител на съкровено* в националния ни дух, понеже не е познавал нашата философия и изкуство; Елин Пелин *не е успял да се „нирне“ в дълбините на*

родното – защото не е чел Шпенглера и Маргарита Зусман; Йовков – неговите „Старопланински легенди“ не са никакви легенди на Балкана, защото не е свършил немски университет. Наопаки, ако дирите родното, дирете го в „европеизираниите“ Чавдар Мутафов, Ф. Мутафова и К. Гълъбов! За него „културен поглед“ са катедрените и семинарни знания, а не оная яснота и просветленост на духа, които поставят Рабингранат Тагор по-горе от най-учения професор, Достоевски – по-високо от западняка Тургенеv.

Това е старият въпрос за двата писателски типа: културния тип – каквито са Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров, Николай Райнов, Лилив; и първичния – Ботеv, Яворов, Елин Пелин, Йовков. В чистия си, абсолютен вид, разбира се, те не се срещат – това е една твърде относителна квалификация. И едните, и другите могат да бъдат еднакво гениални, и едните, и другите еднакво носители на съкровено то в националната душа – въпрос е даже дали първичните („некултурните“) не разкриват връзката с родното по-непосредно и дълбоко. Но на г. Гъл. е потребна друга „теория“ – която ще му даде възможност да експлоатира тия категории за свои лични цели.

Тоя е мотивът, който е предизвикал още едно, ново „обагряне“ на идеята за родното у г. Ам. Илиева – разширението ѝ дотам, че да се изпразни от всяко съдържание или всеки да влага в нея каквото съдържание му бъде удобно. „Сътрудничеството между родното и чуждото трябва да бъде дирено не в предмета на художественото пресъздаване, а в духа на автора и читателите“ („Изток“, 49). Макар че е отдавнашна и преотдавнашна, трябва да поздравим г. Ил. за щастливата инвенция – да освободи идеята за родното от рамките, в които се мъчеше да я вкове, да се откаже въобще от намерението да я определя. Наистина само

с тая формула можем да включим в духовната ни съкровищница творчеството на Вазова, Яворова, Димчо Дебелянова, Лилив, Николай Райнова, Траянова и пр.

Че на г. Ил. е потребна тая формула за Духа, за да използва нейната неограниченост в полза на хора, за които „национално“ са само буквите и думите – това не може да ни смущава. Това е въпрос на съвест. Мисля обаче, че бе дължен поне с две-три думи да ни покаже „съкровено то родно“ в Гълъбовия „Синьор Виолончело“, в „Бреговете на Ганг“, „Клубът на мандарините“ и другите европеизирани и културни съчинения в „Стрелец“, които ни препоръчва.

Стигаме прочее до края на „пречупванията“ на идеята за родното. Вярвам, читателят е разбрал същността на всички тия теории pro domo sua и че професорската им претенциозност не е могла да прикрие същинските им мотиви. Тряба да признаем тяхната подчиненост на една строго и неотстъпно преследвана цел: съкровеността на родното (а не – „харманите и гайдите“) са потребни на г. Гъл. – за да отрече Багряна, Каралийчев, Фурнаджиев; европеизирането: за да противопостави на „Росенският камен мост“, „Вечната и святата“, „Сватба“ – своя „Синьор Виолончело“ и Далчевите „Камъни“; културността – понеже се намира в Никарагуа. Разбира се, за да отрече едните и възвеличи другите, теории съвсем не са нужни – тия работи у нас се правят и без теории. Ала той е решил да постави злобата се на „идейна“ почва. Негово право е да си избере „метода“.

* * *

В тия лични побуди на мъст и на гребнавост именно се крие безпомощността на неговите „идеи“,

абсурдността им, достигаща до комизъм. Какво може да роди безсъвестността и желанието само да уязвиш!

Резултатът на такава хитрица е и друга една теза на г. Гъл. – за трите стихии на българина. От заглавието вече се вижда, че той все по-дълбоко загълбава в „проблемите“ на българския дух – съмнение, че научен и философски стремеж го води, няма. Това е въпрос за народностната ни психология. Ето една смелост, достойна за най-висок ум.

Нека читателят гоиде да проследим неговия път, за да видим отгде минава и накъде води.

На г. Гъл. Шпенглер е открил теорията за „физиономичното“ във всяка култура и той тръгва да гири това физиономично – у българския народ. Той пак е пръв изследвач в тая посока, защото онова, което са гирили А. Страшимиров („Книга за българите“), Пенчо Славейков и гр., не е физиономичното в нашата психика, а кой знае що.

Гъл. открива три типа българи: човек на „кавала“, човек на „Рибния буквар“ и човек на „Балкана“. Читателят не трябва да се стъписва в недоумение пред тия енигматични „типове“ – авторът принадлежи едновременно и на поезията, естествено е да си служи с алегии.

Човек на „кавала“:

Човекът на кавала, чийто мъченически дух изпълня цели пет века на робска приниженост, е бил човек, вгледан в себе си, чужд на външния свят и неговите радости, бил е като всеки човек на страданието, сгълбен [сгълбен!], живеещ в кръга на една повишена емоционалност. Нашата народна песен ни дава много доказателства за това. На външния свят се гледа винаги през една копнежност, която отдалечава нещата в дрезгавите кръгозори на непонятното, като им придава призрочни очертания. – Действителността престава да бъде действителност. – За

окоето на духа, на мъката и примиреността багрите се сливат в едно съцветие, подчиняват се на едно тонално единство – защото не окоето на тялото, а окоето на духа гледа нещата през настроението и ги подчинява на него. По такъв начин вътрешното зрение, съзерцанието се явява като стилос принцип. Външният свят бива даден винаги в стил. Не възможности за фантастика [?!], а себе си гири българската душа в нещата – тя ги унифицира, слива ги в едно съцветие и пр. („Изток“, 15).

Едва ли е възможно на толкова малко място да се изрекат толкова много глупости. Да се установява безсмислието на всяка фраза – всички тия „съцветия“, „тонални единства“, „съзерцанието като стилос принцип“ (тоя Гълъбов „българин“ трябва да е слушал някоя сказка на Чавдар Мутафов), „унифицирането на нещата“, „външният свят като стил“ и цялата тая стилоса каша – е може би забавна, но е безполезна работа. Най-добре би било – да съществуваше „Българан“ – да се препечата цялата тая тирада, без да се изменя нищо, без да се маха ни една буква, ни една точка или запетая. Нека вземем само онова, което може да се долови като някаква мисъл.

Какви народни песни е чел г. Гъл., какво е разбрал от тях, как смее да представя народната песен в тоя карикатурен и безсмислен вид – едва ли не някаква сомнамбулна поезия на някой съвременен маниак! Какви са тия занесени и комични твърдения, че българинът през робството бил „чужд на външния свят“, „гледал на нещата през копнежност“, която ги „отдалечавала“, правела ги „непонятни“, като им придавала „призрачни очертания“, „действителността престава да бъде действителност“ и пр. – българинът, който в народната песен е тъй предметен и трезв! Ако не познава народните песни, не е ли прочел поне двете студии на Пенчо Славейкова „Българската народна песен“ и „На-

родните любовни песни“ (Съчинения, том VI, книга втора) – най-великолепната им характеристика. Аз съм освободен от грижата да отговарям на г. Гъл. – на срещата му стои най-добрият, най-вещият и проникновен познавач на народната песен. Ето какво казва Пенчо Славейков за отношението на народния певец към външния свят, за неговото въображение и изображение. Цитирам отделни места – за всеки вид народни песни.

Религиозните чувства, възрения и представи на този земеделец-езичник народ не са високопарни. Например той е притегнал цялото небе заедно с гяда Господа към земята... [следват примери]. По-дивно конкретно обяснение на световната мисия на Божия Син не биха могли да дадат тия апостоли, чиито дела са светият труд на българина: оран, копан и пасене телците (стр. 21–23). – На мой поглед, от българските народни песни най-любопитни са именно митическите и легендарните, често изненадващи със своята завършена художествена форма и с изобилието на образи свежи и до немай-къде пластично възсъздадени (25). – Същата конкретност на образите и художествена завършеност отличава и юнашките песни (26). – В българските хайдушки песни най-вече бие в очи интимното отношение на твореца към природата – оня науен пантеизъм, тъй общ на нашата народна поезия (33). – Любовните песни: Докато в другите песни реализмът е рязък, често прекален – в тях идеализацията може да съперничи със слънчевите лъчи (37). – За Семейните: Най-голям реализъм е характерната особеност на тия песни, в които съпругата оплаква своя грабнат от смъртта другар (39). – Изобщо: Образите поразяват със своята реалност, макар творецът да е твърде нестелив към краските, с които ги изобразява (84). – Свевливи реализъм – такова име ми се вижда най-сгодно за определяне художествения похват на нашите народни певци при възсъздаване поетически любовта (86).

Какво остава от одеешната гороломная болтовия на г. Гъл. – пред тъй простата, ясна и вярна ха-

рактеристика на народната песен! Де отиде неговата „действителност, която престава да съществува като действителност“, „отчуждеността на народния певец от външния свят“, разните „копнежности“, „дрезгавини“, „съцветия“ и „стилови принципи“! Прочетете тия две студии, за да видите безкрайната глупост на онова, което говори г. Гъл. за народната песен, която по сила на въображение той иска да постави по-долу от сръбската. Не знам кой му е дал сведения пък за сръбската песен, оставям на други да разяснят. С подобно светотатство никога към народното ни творчество досега не се е отнасял. И това е нашия професор, който при това разправя за „виталя“ любов към родното.

Вий мислите, че тук г. Гъл. свършва. Не, той се мъчи да определи българина на кавала всестранно – в бита, в поминъка му. От досегашните му инвенции можете да предполагате каква ще бъде и тая, но едва ли бихте могли да допуснете следния куриоз:

Емоционалният човек на кавала няма усет за материалната култура и затова не създава почти нищо в тази посока; не е никак странен фактът, че българинът не се научава като други народи на мореплаване и занаятчийство, макар гърците да са могли да му бъдат добри учители. – Човекът на кавала е трябало да остане без материална култура, защото е бил чужд на външния свят и неговите радости. Той се е изживявал само със своята емоционалност. – Той е останал без материална култура, беден, гол, защото е бил роб на своето сърце, защото е имал към реалния свят емоционално отношение („Изток“, 15).

И под всичко туй е подписано „доцент от университета“.

С това се прави същински преврат в обясненията на икономическите явления. Да ги обяснява с настроения – такава гениална мисъл никому досега не е ид-

родните любовни песни“ (Съчинения, том VI, книга втора) – най-великолепната им характеристика. Аз съм освободен от грижата да отговарям на г. Гъл. – насреща му стои най-добрият, най-вещият и проникновен познавач на народната песен. Ето какво казва Пенчо Славейков за отношението на народния певец към външния свят, за неговото въображение и изображение. Цитирам отделни места – за всеки вид народни песни.

Религиозните чувства, възрения и представи на този земеделец-езичник народ не са високопарни. Например той е притегнал цялото небе заедно с дяда Господа към земята... [следват примери]. По-дивно конкретно обяснение на световната мисия на Божия Син не биха могли да дадат тия апостоли, чиито дела са светият труг на българина: оран, копан и пасене телците (стр. 21–23). – На мой поглед, от българските народни песни най-любопитни са именно митическите и легендарните, често изненадващи със своята завършена художествена форма и с изобилието на образи свежи и до немай-къде пластично възсъздадени (25). – Същата конкретност на образите и художествена завършеност отличава и юнашките песни (26). – В българските хайдушки песни най-вече бие в очи интимното отношение на твореца към природата – она наивен пантеизъм, тъй общ на нашата народна поезия (33). – Любовните песни: Докато в другите песни реализмът е рязък, често прекален – в тях идеализацията може да съперничи със слънчевите лъчи (37). – За Семейните: Най-голям реализъм е характерната особеност на тия песни, в които съпругата оплаква своя грабнат от смъртта другар (39). – Изобщо: Образите поразяват със своята реалност, макар творецът да е твърде нестеллив към краските, с които ги изобразява (84). – Свеклив реализъм – такова име ми се вижда най-сгодно за определяне художествения похват на нашите народни певци при възсъздаване поетически любовта (86).

Какво остава от одевешната гороломная болтовия на г. Гъл. – пред тъй простата, ясна и вярна ха-

рактеристика на народната песен! Де отиде неговата „действителност, която престава да съществува като действителност“, „отчуждеността на народния певец от външния свят“, разните „копнежности“, „грезавини“, „съцветия“ и „стилови принципи“! Прочетете тия две студии, за да видите безкрайната глупост на онова, което говори г. Гъл. за народната песен, която по сила на въображение той иска да постави по-голу от сръбската. Не знам кой му е дал сведения пък за сръбската песен, оставям на други да разяснят. С подобно светотатство никога към народното ни творчество досега не се е отнасял. И това е нашия професор, който при това разправя за „виталя“ любов към родното.

Вий мислите, че тук г. Гъл. свършва. Не, той се мъчи да определи българина на кавала всестранно – в бита, в поминъка му. От досегашните му инвенции можете да предполагате каква ще бъде и тая, но едва ли бихте могли да допуснете следния куриоз:

Емоционалният човек на кавала няма усет за материалната култура и затова не създава почти нищо в тази посока; не е никак странен фактът, че българинът не се научава като други народи на мореплаване и занаятчийство, макар сърците да са могли да му бъдат добри учители. – Човекът на кавала е трябало да остане без материална култура, защото е бил чужд на външния свят и неговите радости. Той се е изживявал само със своята емоционалност. – Той е останал без материална култура, беден, гол, защото е бил роб на своето сърце, защото е имал към реалния свят емоционално отношение („Изток“, 15).

И под всичко туй е подписано „доцент от университета“.

С това се прави същински преврат в обясненията на икономическите явления. Да ги обяснява с настроения – такава гениална мисъл никому досега не е из-

бала в главата. Ний знаехме, че ако българинът през време на робство не е успял да създаде материална култура, ако е бил беден и гол – бил е, защото не е бил господар на своя труд и на своя имот, защото е работил за бейове и чифликчий и защото не е бил сигурен, че онова, което създаде или придобие, няма да бъде унищожено или заграбено; в турската империя той не е могъл да строи здания, железници, музеи, дворци и пр. Сега научаваме, че причината е друга – той бил „роб на своето сърце“, бил „способен само да съзерцава нещата и да ги превъплъщава в своето творчество, а не да ги погледне трезво“, т.е. бил е нещо като занесен литератор. Знаехме, че ако мореплаването не се е развило, било е, защото морските брегове от векове са били в ръцете на гърци, а българинът е бягал към балкана, дето се е чувствал по-сигурен. Сега узнаваме, че това не е вярно – гължало се на „копнежността“ на българина (защото край морето не може да се „съзерцава“, няма „съцветия“ и „тонални единства“), на това, че имал към реалността „емоционално отношение“. Знаехме, че занаятчийството през време на робството е било един от главните елементи на нашата икономическа структура, че занаятчиите и ден-днеушен са един социален слой, който характеризира го голяма степен и сега нашия стопански живот. Абаджии, гайтанджии, тъкачи, резбари, казанджии и пр. са били известни по Балкански полуостров и в Мала Азия дори. Че не са били „майстори“, каквито ги иска Гъл., естествено е – всичко е било примитивно. Всичко това се оказва лъжа и се обяснява с „отдалечаването от нещата“ и „призрачните им очертания“. Добре е последователите на икономическия материализъм да си вземат бележка и коригират схващанията си.

Читателят би се запитал: нима всичко това е тъй написано, възможно? Възможността ще се види

по-нататък, когато се обясни – защо на г. Гъл. е потребен такъв смахнат тип българин „човек на кавала“, какъвто е измислил.

А сега можем да преминем към втория тип – човек на „Рибния буквар“. Ражда се във времето на Паусия. Дотогаз българинът е бил – ей тъй, с кавал, свири си само и гледа света с „вътрешно зрение, отънал [отънал!] в своите грезгави сънища, приказки и песнопения“ и „сливал нещата в съцветия“. Но идва времето на Паусия.

Разсъдност – ето знака, под който се мъчи да застане той сега, но това е още една разсъдъчност, немошна, негодна да бъде кормило в живота на българина, негов водач и опора („Изток“, 15).

Жалко, че авторът е твърде предпазлив, не изброява имена, за да се види кои са тия хора от тая епоха – епохата на пробуждане нашето национално самосъзнание, – които той заклеиява като носители на „немошна разсъдност“. Но понеже загатва за просветителни идеали, биха могли да се включат Софроний Врачански, Неофит Рилски, Берон, Пейчинович, Хриस्ताки Павлович и пр. Това са според теорията на г. Гъл. новият тип човеци, у които е преодоляно „сърцето“ – вместо него у тях е курдусан някакъв апарат, наречен „разсъдък“, с който се отнасят към света и нещата; но той е „немошен“. Мисля, излишни са коментарите върху характеристиката на тая епоха на тъй високи и дейни устремии за национално самосъзнаване, тъй добре известна на всички.

Ето сега последното преображение на българина – човека на Балкана.

Разсъдъчният човек събужда активния човек [не чувството, а разумът събужда активността] – този активен човек се проявява по бреговете на Босфора, с придоби-

бането на църковна независимост, по чукарите и сипеште на Балкана с извоюването на политическа независимост („Изток“, 15).

Тук той споменава Раковски, Ботев, Левски. Тоя вид човечи са преодолели повишената емоционалност и разсъдъка, т.е. чувството и идеята не са главният техен двигател – той е трета някаква духовна „стихия“: активността (?).

Наматък? Интересно би било да узнаем какви „мутации“ претърпява българската душа след Освобождението. Но г. Гъл. спира тук. Нека спрем и ний, за да се ориентираме в тия главоломни теории, да си дадем сметка какво всъщност казва.

Мисля, че това не е мъчно. Цялата тая галфонада отвлечени термини разкрива една тъй прозрачна схема за „развитието“ на българската душа: човекът на кавала – това е човек на *чувството*, човекът на „Рибния буквар“ – на *разума*; на Балкана – дейният, човекът на *волята*. Чувство, разум и воля – трите основни психически категории, които определят всеки индивид – това, струва ми се, се преподава в пети гимназиален клас. Че с тия три „стихии“ (чувство, разум, воля) би могло да се „характеризира“ не само българската, но и немската, и френската, и малайската и патагонската психика и литература и да се намерят там същите „човеци“ – това не намалява научността на откритието.

Всичко това е само безкрайно смешно... По-интересна е теорията на г. Гъл. за „преодоляванията“. В бележката си „Един от фалангата“ („Златорог“, г. VI, кн. 8–9) г. Георги Цанев си позволи да му зададе въпроса: ако, най-подир, това са трите основни стихии на българина – защо едната да изключва другата, нали психиката трябва да се слага върху синтеза на трите?

В един пасквил („Изток“, 24) Гъл. отговаря – че прилагал Шпенглеровата мутационна теория. Няма статия, в която да не премята името на Шпенглера, препращайки към „своята“ статия за него. Шпенглеровия възглед за изживяването и смяната на културите – възглед, който той извежда из историята на цялото човечество, г. Гъл. се мъчи да „прилага“ на съвсем специфичните явления на нашата история и култура. Резултатът от прилагането към тях на един световен и хилядолетен мащаб естествено ще бъде комичен. Считайки, че и българската душа трябва да претърпи трите фазиса, през които минава всяка култура – раждане, зрелост и заник, – той попада на нещастните „мутации“: чувство, разум и воля. Човекът на чувството трябва да бъде преодолян от човека на разсъдъка, а той – от човека на активността, на волята. Процесът на това преодоляване не е завършен – интересен ще бъде тоя психически феномен, който „напълно“ е преодолел двете си стихии и е останал с третата само: без чувство, без разсъдък, някакъв апарат, който само действа – без да мисли, и живее – без да се радва и страда. Това е то „физиономичното“ – у българина!

Съзнава ли г. Гъл. абсурдите си или не – мъчно е да се каже. Усилието му обаче да обяснява и българската литература с тая мутационна схема показва защо тя му е била потребна.

За жалост той ограничава приложението ѝ само върху трима: Ботев, Яворов, Димчо Дебелянов. Това са то истинските „днешни“ българи, които съединяват трите стихии: повишена емоционалност, разсъдък и активност. Песните на Димчо Дебелянова са известни на всички, всички го знаем като поет на примиреното страдание, на безсилната благородна сила, един от най-нежните ни лирици. Ето сега, под учената мутационна теория на г. Гъл., той се преобразява в „еруптивна“

личност, сравнява се с „огнен кратер“, „угаснал вулкан“. Основания – смъртта му при Струма (която само потвърждава поезията му на примирено страдание).

Важно е, че от теорията за „преодоляванията“ се преминава към – теорията на „синтеза“ на трите „стихии“. Интересно би било да разшири нейното приложение върху цялата българска литература – да категоризира нашите писатели по чувство, разум и „активност“ и не само да ги категоризира, но въз основа на това и да ги отсъди (както прави). Наистина, такъв един професорски скелет на българската литература не е правен, би бил твърде забавен. Това би било нов метод в литературната ни критика, която досега е гирила да определи писателските личности от съвсем други становища и в други посоки.

Но, може би, това има известни неудобства... Най-подир не е ли достатъчно, че Гъл. ви дава няколко примера за синтеза, за днешния българин – сами можете да продължите. Най-много, той е дължен да покаже един пример на вчерашния, изживения, преодоления българин.

О, с най-голямо тържество!

Ето го:

Николай Лилуев.

Цялата му втора статия е посветена на него. Лилуев е човек на „повишената емоционалност“, на „свеждането външния свят до леки цветни гами, без ярки светлини и остри очертания, насищането му с неопределена емоционалност“, с една реч – човек на „кавала“. И понеже човекът на кавала е изживян, изживян е и Лилуев – няма какво повече да се занимавате с него.

Най-подир!

Сега става всичко ясно.

Ето изходния пункт на всичките му теории, прицелната точка на измамно отвлечените му построения.

Значи той съвсем не бил глупец, какъвто го мислехме: напротив – непредвидено хитър.

Гузен заради смелостта си да отрича Лилуева, той се уговаря по много начини, че не го отрича, но се борел само за „преодоляването“ на неговата поезия. Гъл. не позволява занаят да се раждат емоционални поети, поети на съзерцателност. На основание на Шпенглера, други иска той: вместо през сърцето – да прекарват света през черепа си; вместо трепетите на чувствата и мечтата – да дават логическите резултати на разума си; не нежни и ефирни поети – а сурови, твърди, „пълнокръвни“, които ядат живо месо и чупят желяза със зъбите си.

Може би това е неговата мечта за поезия, която се е мъчил да осъществи в стихотворната си сбирка „Пир в Кана“. Но нека само ни позволи да му зададем въпроса: какво мисли той за „активността“ у „членовете“ на литературния кръг „Стрелец“ – Ив. х. Христов, Ив. Мирчев и Ам. Далчев? Какво е неговото заключение – следва ли да се считат те преодоленни, т.е. поети за архивата? Те кой вид „човеци“ са?

Както казах, за да се отрече Лилуев, най-големият ни поет днес, излишни са били толкоз усилия и толкова мозъчно напрежение. То можеше да стане по-прямо – и по-доблестно. Не вярвам тогаз да би направило по-друго впечатление, отколкото сега. Да мисли, че злобата му така е станала повече убедителна – не вярвам.

Във всеки случай – „противникът“ е разкрит: позициите и хората на „Златороз“. Целият арсенал абстракции и историко-философски глупости са били насочени – да се заблуди той в коя посока ще бъде „атакуван“.

Атаката се възлага на...

* * *

Това е авторът на стихотворната сбирка „Прозорец“. В нея наистина има интересни неща. Засега повече от тая дума интересни за тия двайсетина стихотворения не би могло да се каже. По схемата на Гъл. той би трябвало да се определи като „човек“ на „Рибния буквар“, на разсъдка, т.е. да се причисли към преодолението поети. Аз мисля обаче за него малко по-добро: той внася в поезията ни един нов елемент, който би трябвало да рафинира, да разшири и вдълбочи. Ала неговата разсъдъчност носи големи опасности – предупреждение за които са семинарно-философските „поези“ от рода на „Метафизически сонет“ и „Камък“.

Неговият литературен патер обаче постоянно му втъпява тая „разсъдъчност“ като качество, върху което трябва да се създаде като поет. И ето го – заврян, както сам признава в праха на библиотеките, откъснат не само от „света“, но и от света на чувствата, от трезвите мерки за живота и за себе си... Той иска да бъде и „умен“. Може би основателно, защото „умен“ у нас значи тъкмо това: склад на знания, „начетност“ по понятията на г. Гъл., т.е. предвкъване чужди мисли и „автори“. Ето на това основание г. Далчев наистина заболява от самовнушение на „умност“. И първото приложение на ума си, което счита, че трябва да направи, е – върху своята собствена поезия: да ни убеди, че в България само той е поет, а другите са – няма други... Можете да си представите какво може да се получи, когато към поетическото самолюбие се притури и манията за ученост.

Далчев не е доволен от това признание, което му се дава. Вместо да предостави на другите да определят и ценят таланта му, той сам си възлага тая мисия. Възражението, което бихте му направили – преди

всичко за скромност, – не е в състояние да възприеме: той е, като лилията в приказката на Дикенса, вечно влюбен в себе си. А да бъде скромен задължава го, преди всичко, прескромното му поетическо дело. Задължават го, при това, и подозренията за някои заемки или погражания (вж. бележките на Георги Цанев „Един от фалангата“ – „Златороз“, г. VI, кн. 8–9), за които той още не е освободен от задължението да ги обясни или отхвърли. Най-добре е, разбира се, да се забравят – с нова работа, която ще ни разкрие по-нататък доколко оригинални и дълбоки са източниците на творчеството му.

За това обаче е потребно известно време. А именно времето г. Д. не може да изчака. И ето го, в желанието да го форсира, пред фаталното решение да се налага сам и – непременно на мястото на другите. Средствата вече не важат. За техния избор той има само един апарат – разсъдка: преодолял „емоционалността“, т.е. чувството, нему е лесно да се освободи от всеки срам и съвест. Колкото за „активността“ – той ще я получи в излишно количество от своя патрон. По тоя път да станеш безчестник – може да се случи, без сам да забележиш.

При такава повишена саморевност безцелно би било, разбира се, да се състезаваш с по-малките. Трябва да се завладее най-голямата, господстващата висота – другите ще паднат сами.

И ето го – срещу Николай Лилиев!

Може ли в България да съществува Ам. Далчев, да работи честно, да създаде нещо, докато има един Николай Лилиев!

Гъл. го унищожаваше по теорията на преодоляванията, г. Д. – със силата на нахалството си. Резултатът е статията „Мъртва поезия“ („Развигор“, бр. 188). Прочетете я, за да видите обратния образ на тоя поет – не гадения в сбирката му, а действителния,

на човека. Нещо по-ниско мъчно може да се допусне между хора на „творчеството“. Тая хулиганска статия има само една равна на себе си – „Числа пред скоби“ („Развигор“, 185) от някой си Ст. Илчев, който бе направил опит да отрече Лилиева въз основа на това, че „материалът“ на двете му сбирки „Птици в нощта“ и „Дунни петна“ се равнявал „точно на един брой на „Развигор“ (чудно е как още не е назначен „член на литературния кръг „Стрелец“).

Възторгнат от това, след три броя г. Д. излиза със „статия“ – на същата тема. Каква нужда е имало втори път да „унищожава“ Лилиева – не е известно. Може би – за да прибави към изчисленията на Илчева вече собствения си авторитет.

Както трябва и да се очаква, Д. отрича Лилиева изцяло, без остатък. Онова, което петнайсет години цяла интелигенция и младеж живее и чувства чрез него, е заблуждение, наивност; писаното за Лилиева – в което литературната ни критика се среща в рядко единодушие и възторг – е невежество.

Няма да се спирам какво е за българската поезия Николай Лиливев. Всички са чели неговите песни, знаят ги, знаят и което е писано за него – сами ще направят преценката си. Но дължен съм, мисля, да посоча ония нечестни средства, с които си служи моя писач и които характеризират моралната му личност.

Най-напред г. Д. казва: „Лилиев не е български поет в съкровено то значение на тая дума. Чужд на българската действителност, той не е познал нейния дух и не е проникнал в нейната страшна съдба“ [*съдбата на действителността!*]. Това е „мисъл“ на А. Стоянов, от която г. Д. е намерил у себе си разположение да се възползва. В „Хиперион“, г. II, кн. 6–7, последният казва: „Тая отчужденост от ритъма на българския дух прави поезията на А. лишена от дълбина. – Суровост-

та на природните стихии [!], титаническият двубой със земята [апломбът се засилва], жестоките удари на орисницата сред един враждебен и коварен свят [„страшната съдба“ у Далчева] – този е пътят на народа.“ И по-нататък той е имал „предвид“ статията на А. Ст. Няма що да се каже – достоен учител за „съкровено то“ в народния дух – което А. Ст. намери... у Валерия Брюсов и в речниците по гръцка митология.

Наистина, както г. Ам. Илиев разреши проблемата за родното – „духа“ на произведението, – всички възражения тук биха били безрезультатни: няма „аргументи“ да се убеди оня, който не е в състояние да схване духа на Лилиевата поезия – че тя е по-родна от много други, които само по сюжет са български. Остава всеки сам да си реши въпроса у кого повече чувства родния поет: в библиотечната и асурбанапалска „поезия“ на А. Стоянова или – в нежния лиризм на Лилиева, в безбрежията на неговата мечта, в алтруистичния му и хуманитарен мироглед, тъй характерен за славянската душа. Всеки да си отговори: де българското слово – словото, в което Яворов виждаше своята истинска Родина – е по-трепетно, у кого другото достига тая лазурност и чистота, която само тракийското небе може да му даде!

Следвайки своята безсъвестност, г. Д. се спира – на войната. „Към родината“ [Лилиево стихотворение] и следващите две не носят *нищо* от войната, от нейния трагичен патос, от ужаса на човека и неговото примирение. „Прочее, Лилиев не само непременно трябва да пише за войната, но дължен е да предаде ужаса от нея и сетне пък примирението с нея (ами ако не може да се примири с ужаса?). И мисли, че моя ужас може да се предаде с описания на боеве, атаки, стонове и пр.

Да се иска от Лилиева това, е същото да се обвинява Гогол, че не е писал метафизически сонети или Мо-

царт – че не ни е оставил композиции за джазбанд. Това значи да не си чел нищо от Лилиева или, ако си чел, да си бил толкоз тъп, да не можеш нищо да разбереш от него.

Войната не е минала за Лилиева безследно. Тя е отразена в няколко негови песни – които струват повече от десетките и стотици, които се съчиниха за нея. Защото в тях трепти сърцето на най-чистия син на тая земя. На читателите е известно неговото стихотворение „Аз не извиках от възмущение, // аз не заплаках от любов, // не паднах, майко, на колене, // когато твоя властен зов // прониза мойта бедна стряха“. Това е зовът на войната, чиято стрела наранява сърцето на поета. И ето го – той, откъснатият от света, отчужденият от всички – там при „легендарната река“ (Вардара), дето „бурята целува“ и „митралюзата люлее“ чедата на неговата Родина. Поетът не изневери на себе си, не тръгна да славослави войната като много тилови поети, да пише като А. Стоянова крадени книжни гитирамби за нея. Но той бди с крилото си над ония, които са там, трепери над тяхната съдба.

Загълхнал в безответната вселена,
плачът ти продължава да трепти.
Кому се молиш, майко възновена,
сред ужаса на своите самоти?

Кому предаваш тая скръб велика
на своята безтрепетна душа –
и аз ли пръв, отгатнал ѝ езика –
съзнавам, че пред тебе днес греша?

Безцветен син на обезверен жребий,
с надежди мене ли обляхваш ти? –
В гърди ми бий едно сърце по тебе,
безсилно твойта скръб да освети.

И възроген, аз може би последен
поднасям своя чист и беден дар:
едно сърце, което слагам бледен –
пред твоя свят и непознат алтар.

Ето, неговата Родина е паднала в борбата измъчена, низвергната, принижена. След дълго странстване, като блуден син поетът се връща към нея – виновен, задето я оставил, разкаян за някакъв грях. Изкуплението е – готовността му да понесе нейния кръст, нейното страдание, пред което неговите големи страдания все пак са толкова малки, че то може да му бъде само утеха.

И ето ме, изпълнен пак с любов,
и ето ме, Родино, пак готов
чело да сложа в твоето подножие,
да те посрещна като спомен скъп
и да приема твойта свята скръб
като награда, като милост Божия.

Та в оня час, когато пак на път
невярна мисъл ще гнети духът
и ще нашепва тъмни предсказания,
утеха да ми бъде по света,
като светилник грейнал сред нощта,
Родино моя, твоето страдание.

Това са песните, за които озлобеното нищожество говори, че били „нищо“, че Лилиев не почувствал страшната ни съдба и войната минала безследно за него.

Такова „нищо“ са за Д. и образите у Лилиева: не били „предметни“ (ще се върнем на теорията му за предметността), били безсмислени, отвлечени, празни и – всичко, каквото му е дошло на уста. За да „докаже“ това, той привежда два реда (разбира се – най-слаби) от Лилиева и други два (от най-хубавите) на Яворова. Да

се сравняват несравними същности – два не само различни, но съвсем противоположни, изключващи се един друг, стоящи на два полюса поезии – това може да направи или хитрец, или простак: нека читателят реши какъв е Д. По същия тоя начин Шели би могъл да бъде унищожен с Байрона, Верлен – с Юго, Тютчев – с Пушкина, Димчо Дебелянов – с Вазова. Ако бихме пък сравнили Далчева с Яворова – от него не би останало напер.

За поетическия образ у Лилиева – как се ражда той, какво означава, какво го носи и пр. – е доста писано; читателят може да провери безскрупулността на това хулиганско „твърдение“. Посочвам, на първо място, прекрасната статия на г. Борис Йоцов – „Стихът на Николай Лилиев“ („Златороз“, г. VII, кн. 2–3). Сетне: Ст. п. Василев – „Музикална изразителност в Лилиевите песни“ („Демократически преглед“, г. XVIII, кн. 6–7); Ив. Мешеков – „Беатриче на нашата поезия“ („Златороз“, г. VIII, кн. I).

И това му се е видяло малко, той отрича дори което и най-големите врагове на Лилиева признават – значението му за „създаване изисканата форма и техника на българския стих“. И това не било вярно: „Лилиев не прибавя почти нищо към средствата на поетите преди него.“ Когато българинът се заинати да приказва или върши нещо, напразно е да го разубеждавате или възпирате – най-добре е да се остави...

Не може обаче да се остави следното безчестие: Д. твърди, че „анжамбман не се среща *никоде* в „Птици в нощта“ и „Лунни петна“ (както че ли анжамбманът е кой знае какво качество на стиха). Ето му десетина примера:

И твоята уста безгласно // ще промълви: той беше светъл. – Бъди очакван вожд, призван да // зове с пророческият си глас. – И чезнат сред простора могросини // грезга-

вини. – Под честити // небеса // могри сенки сплитат // тъмни дървеса. // Ромолят предвечни // те води. – Плаче старата гора над мъртви // синове. – Гласът му звънеше, о, звън на арфа, що трепва // и стене. – О, Господи, ти чу // гласът ѝ. – Щом угасне сетната заря // на живота. И пр.

Или не знае що е анжамбман; или не е разтворил книгите на Лилиева; или е – *лъжец*!

По-нататък няма да продължавам, няма да се спирам на неокачествимия похват – да привежда за пример едно от най-слабите Лилиеви стихотворения и да пита какво е разбрал читателят. Ако не друго, разбрал е – психологията на литературната заменария.

По същия начин Д. се отнася и към други двама свои съперници: Стубел и Фурнаджиев: привежда два три реда от тях и строи „умозаключения“. Липсата на един предлог у Стубела му дава повод да го отрича изцяло. Понятно е: какво общо може да има плахото и тъмно чувство на Стубела с Далчевите „логики“, препинателни знаци и съюзи.

Все от това „гледиче на разума“, на „ясна и логически правилна форма“ той не може да разбере едно от най-хубавите стихотворения на Фурнаджиева „Пролетен вятър“. Та това не е „нормално“: как тъй, да падат и стават и улиците, и хората, и дърветата, и гробищата – тоя космически танц, в който пролетният вятър завъртява цялата природа! Нали къщата имат темели, дърветата – корени? Наистина, той е невинен в своето недоумение: не бива да искаме от автора на най-статичната поезия да разбере стихийната динамичност на Фурнаджиева.

Вярвам, може, по всичко казано, да се възстанови маниакалната психика на тоя господин. Нека читателят се върне към „програмата“ на „Стрелец“, да си спомни думите на Гъл. за „сериозното и честно отнасяне на писателите помежду им“ и да види – с каква

честност и сериозност учи той да се отнасят към другите неговите възпитаници.

* * *

„Унищожени“ Николай Лилюев, Стубел, Фурнаджиев (Багряна я „унищожава“ сам Гъл.), в българската литература днес остава – само Ам. Далчев. Най-подир манията е удовлетворена и, би трябвало да се предполога, ще престане да ни занимава със себе си.

Ала неведнъж виждат се излъгавите в своите очаквания и това трябва да ви е научило да бъдете скептици в предположенията си.

Достатъчно? – За всеки групи – да. Но за Д. – не. Не стига само да се самопризнае за единствен поет, трябва да убеди себе си и – че изобщо друга поезия, различна от неговата, е абсурд.

И понеже той пише „предметна“ поезия, веднага „заема позиция“ – срещу символичната. Мислите ли, че той би се смутил пред едно течение в литературата, което изпълва почти половин век, което е една от най-бляскавите епохи на французката, и не само на французката литература, което е свързано с имената на Маларме, Бодлер, Верлен, Анри де Ренне, Метерлинк и пр.? Ако имаше представа за него – наистина би се възпрял, не би и помислил. Но така, без да знае нищо – по лесно от това няма.

Д. не отрича символизма като школа, която е завършила своя кръг и отстъпва поетическия терен на нова. Отрича го изобщо в неговото начало, в неговата същност, в делата му. „Символизмът е мъртва поезия“ („Изток“, 55). Защо? – Защото носел „пълно пренебрежение към действителността“.

Повод му е дал един разговор с един нашенски сим-

болист. Написал бил някакво стихотворение, в което употребил думата „трамвай“. – „Добро е, казал му символистът, но да изхвърлиш моя „трамвай“, да го замениш с колесница.“ – „Защо?“ – „Защото „трамвай“ е кападневна дума и освен това след 50–100 години трамваите могат да изчезнат и стихотворението ти ще изгуби смисъл.“ – „Ами колесниците пък вече съвсем са изчезнали, а трамвай все ще има най-малко още 50 години.“ – „Добре, но „колесница“ е по-поетична дума.“

И – следвайки тая масалджийска аргументация – Д. решава да прегazi със своя „трамвай“ цялата символическа поезия. Виждате ли, символизмът се отказва от действителността. „Той не позволява да се пее и говори за нея... Трамвай е нещо дадено, което всеки вижда и познава – дума, която всеки свързва с нещо живо [ватман, кондуктори], конкретно, сегашно; а колесница е само дума [например като „вятър“], форма, лишена от съдържание [няма гъски, колела, коне], нещо, станало вече нереално [ефир].“

Кой е моя символист, който тъй жестоко се е подиграл с него – не казва. Че поезията на Верхарна е пълна не само с трамвай, но цяла фуца от железници, параходи и фабрики – и все пак е една символическа поезия, – това не го смуцава. Та ако работата е била за трамвай, тогаз Лилюев е първият ни поет на „действителността“, защото вмъква в поезията ни не само трамвай, но и по-ново, по-„сегашно“ превозно средство – автомобили („Замлъкна сетен трясъка зловец // на тежките трамваи запъхтяни.“ – „И ето, автомобили бръмчат // и улиците стягат като броня“). Нечастният, той не е могъл да разбере, че не в *назоваването* на нещата е тяхната същност, а в нещо друго.

По-нататък глупостите идат логически, разнижават се една от друга, следват по инерция – вече авторът не е отговорен за тях. „Символизмът неизбежно

трябаше да изгуби *всяко съдържание* [туй то!] и ще не ще трябаше да стане *формална* поезия. Той не знае, че символизъмът не е „формална“ поезия – формална бе поезията на парнасите. Жюл Леметр нарича техния родоначалник Теодор де Банвиля „клоун на поезията, който имаше в живота си много идеи, от които най-упорита бе – да не изрази никоя *идея* в стиховете си?“ (*Les Contemporains. I.*) De la musique avant toute chose – принципът на Верлена – не е принцип на форма, а на същина: гурене да се дават душевните състояния в техния съкровен душевен строй. Защото символизъмът се роди като реакция на рационалистичната основа на поезията, като стремеж за възвръщане то ѝ към емоцията. На „обективната“, аналитична и абстрактна поезия той противопостави субективната поезия на философския синтез и на интимното възприятие. Действителността – всеки предмет, всеки факт – добиваше за него не значението, което има във физически мир (с него поезията няма работа, с него се занимават физиката, химията, естествените науки), а духовното си, символно значение: на една идея, на едно душевно състояние или на една мечта. Заг видимостите на нещата откриваше хилядите нишки, които ги свързват помежду им и с нещо друго – вън от тях: с душата на поета, с миналото или с невидимия мир. Това са те Бодлеровите *correspondances*. Тия значения обаче са *най-разнородни* и много рядко мистични. Мистицизмът е изобщо чужд на французкия дух. Действителността обаче като „дадено“ никога не е била „пребрегвана“. Бодлер е пълен с цялата нейна *скверност*. Поезията на Франси Жам е поезия на *всекидневието*. Очарованията от Алберт Самен не идат от никакви „нетленности“ и мистицизми. У всички обаче действителността е проникната от един идеалистически стремеж, от духовност.

Това именно не се харесва на Д. Той предпочита да остане при своите „мърши“ и „гниещи почви“. Никой не може да го спре – нека плуе в тях, но да не иска и другите да останат там.

Но целта ни не бе да спорим с г. Д. за символизма. То бе, което се видя и излишно – спор с невежеството и безсмислието. Други са, мисля, които имат задължението – преди мене – да отстояват позициите на символизма. Разбира се, ако считам, че от това, че в България се е намерил някой си Далчев да го „отрича“ – символизъмът е в нещо застрашен.

Моята цел бе друга: да установим не невежеството и тъпотата, а – безсъвестността.

Към тая злополучно донкихотска кампания срещу символизма го е подвел не толкова самият символизъм, колкото – символистите у нас. Създаденото от тях – много или малко – трябва да се отрече, дискредитира, да се из земе от вкуса на читателя. Тоя вкус трябва да се насочи към противоположната, неговата поезия на „предметното“. Д. не назовава никого – собствено той не смее да назове Траянова, нито своя приятел Л. Стоянова (и той минава у нас за „символист“) и пр. Но вий се сецате кого той визира, срещу кого е насочено мерзкото му копие.

И в помрачението си на злоба не е забелязал как сам попада в собствения си капан. Прочетете онова, което е писал за Ив. Мирчева („Изток“, 29):

Природата ни е гала очи и ние с тях виждаме нейната действителност. Ала ето че очите на Мирчева не могат да я видят – те виждат само сънища. И ние сънуваме, когато си затворим очите, но Мирчев спи и с отворени очи. Това е без съмнение дефект; да не виждаш нещата такива, каквито са, каквито ги виждат всички. Това е нещастие. Обаче изкуството произлиза тъкмо от такива дефекти и нещастия или се съпровожда от тях. – Явления-

та тук не се подчиняват на никаква каузална връзка; всяко може да бъде причина на друго и все пак има една невидима връзка. Предметите добиват неочаквани свойства; единството е разбито на странни разнообразие. – Може човек да не обича неговата поезия, но не може и не трябва да я отрече.

Как ще я отрече – г. Ив. М. е „член на литературния кръг „Стрелец“. Друг би бил въпросът, ако се касаеше за някого от „Златороз“: ще се прати по дяволите не само „съзнатата“, но и най-реалната, най-земната поезия, каквато г. Д. пледира.

Ето го – забравил всичко, каквото е говорил, – той я отрича: „Главната причина да не се харесват неговите [на Ив. М.] стихове на някои е *модното мнение*, че трябва да се върнем към действителността. То ще мине: ще се върнат към тая тяхна действителност, ще видят там само биволи и свини, които се тръшкат, и ще разберат грешката си.“ Алюзията се отнася до Н. Фурнаджиев – за неговите песни на нивята и полетата, на селския труд и на всичко, което е свързано с него.

Като си послужим сега със същата фраза и по същия начин спрямо Далчева, ще се получи това: Да, ще се върне той към тая своя действителност и ще види там само „мършави кранти“, „изплезени езици“, „подметки“, „жаби“ и „домати“ и ще разбере прелестта на своите зарзаватчийски вдъхновения и ароматите на конюшните и бламата.

* * *

Точно в моя кръг на привидно теоретически въпроси, поставяни и разрешавани върху плана на хипотезата, спада и – „разсъдъчната поезия“.

Отде-накъде пък сега се отваря дума за нея – едва ли ще се сети читателят. От хилядата въпроси за нашата литература, които се слагат, това е хиляда и първият.

Няма защо да ви уверявам, че щом г. Гъл. го подига, трябва да си има основания – явила се е нужда от нея.

Той знае, че поезията на Далчева го голяма степен трябва да се обясни като едно интелектуално творчество. Чул е резервите, които се изказват за нея. Опасението, че могат да се намерят хора, които на това основание да я поставят под много съмнения, го принуждава да свиква аудиторията си на лекция за „разсъдъчната“ поезия. С това не изпълнява освен един дълг към г. Д., който сам се опитва да каже нещо за себе си, но се уплита и отчаяно вопие: „Може едно произведение да е разсъдъчно – напр. целият Бодлер [Бодлер е *произведение*], и все пак да е хубаво“ („Стрелец“, 6). Нещастният, в каква безпомощност трябва наистина да се е намирал, за да се хване тъкмо за такава „разсъдъчна“ сламка, каквато е „произведението“ Бодлер!

Ето, г. Гъл. се задава: „Едно от тия странни разбирания е предразсъдъкът, че в поезията няма място за мисълта [?!] – че лириката трябва да бъде сложена изцяло върху чувството, върху настроението“ („Изток“, 52). – Кой кога е имал подобно разбиране, счита излишно да каже. Поезия на мисълта – ний я имаме у Пенчо Славейкова: неговите „Епически песни“ („Микеланджело“, „Сърце на сърцата“, „Успокоений“, „Симфония на безнадеждността“ и пр.) са пълни с философски, психологически и естетически проблеми – никои, слава Богу, досега не се е сетил да я отрича като най-възвишена поезия. У Яворова остротата и интензивността на чувството е съпроводена с достатъчна степен интелектуализъм и все пак Яворов е за всички един от най-

големите ни лирици. Никой не е искал и не си е представял чувство без абсолютно никакво съдържание, т.е. идея. Да говориш сега, че „чувствата и настроенията, въплотени в поезия, се явяват, малко или много, свързани с известни мисловни съдържания“, значи – да не си намерил какво друго да говориш.

Прочее, преминаването към нещо по-съществено за г. Гъл. се налага. И ето, той прави опит да постави граница между два вида поезии: емоционална и – разсъдъчна, в която „отправна точка на творческия процес е не чувството, настроението, сиреч преживяването, а сухото мислене“. Обаче – „обагрено от емоционалното“. Границата, разбира се, остава все тъй неопределена, както и по-рано, защото „чувство, свързано с мисловно съдържание“, или „мисъл, обагрена емоционално“ – е едно и също. И понеже „обагрянето“ е нещо твърде относително, много субективно възприемливо – следователно твърде произволно, – не се вижда каква е пречката да се вземе за поезия и най-сухата абстракция. Мярката е разтеглива – приложима за всеки случай: зависи от ловкостта на оня, който я прилага.

Целта на г. Гъл. не е да установи наистина една граница – поне доколкото е възможно, – а да лансира в нашата литература понятието „разсъдъчна поезия“, с което знае кога и как ще си послужи. Най-напред то му послужва, за да хвърли няколко копия срещу „българската критика“ (той стои *над* нея): „Имаме стихотворения, в които мисловното се явява обагрено от чувства и настроения, превърнато в преживяване, дадено в образ – но и срещу тях са се обявявали не един и двама вследствие недостатъчна широта [о!] на разбиранията.“ И привежда за пример стихотворението „Бог“ на г. Ст. Михайловски. Доколко знам, никой не е отричал това стихотворение. Но – въпреки високото

признание, което имат към г. Михайловски като културно-обществена личност от най-висок мащаб – малцина са могли да приемат неговото творчество. Причината е именно разсъдъчният му характер. Ако г. Гъл. вменява в укор незаинтересоваността към неговия 70-годишен юбилей, не е оставало освен – неговият вестник да изпълни дълга си към заслужилния общественик, философ и моралист.

„Разсъдъчната“ поезия, поне тъй както може да се определи, ний не приемаме и не можем да приемем. Голям спор се води за нея във Франция тия две години по повод речта на Анри Бремен за *чистата поезия* (преведена в миналата кн. на „Златорог“). Тоя спор може да се проследи в неговата книга, в която той събра направените му възражения и отговорите си – *La poesie pure* (Grasset, 1926). Мисля, въпросът се окончателно изяснява от студиата на Роберт де Суза (поместена в същата книга) – *Un debat sur la poesie*, особено главата „La poesie et l'etat de conscience“. Суза прави разлика между интелектуалната *воля*, която дирижира вътрешния акт, из който се ражда поетическото произведение, и – интелектуалната *природа* на тоя акт. Инак казано: смесват се *источниците с методите*. И подробно обяснява пътя на създаване всяка поезия. Тук не е възможно да се проследи тоя път. Заключение, което трябва да изведем, е: едно произведение, родено из чисто логически спекулации и което *остава при тях*, не е поезия. Французите се възхищават от Сюли Прюдома, от Леконт де Лиля, Пол Валери, но не говорят нищо например за Гюйо.

По-нататъшни обяснения на въпроса са излишни. Целта бе само да се предупреди походът на триото Гълъбов–Далчев–Мутафов срещу „емоционалната“ поезия у нас: ето, едина с Шпенглера в ръка, другият – с черепа си, а третият с метафизичната си рулетка,

възвестяват шествието на разсъдъчната поезия, на разсъдъчната критика, на разсъдъчната белетристика в нашата литература.

* * *

Чувствам, отгавна читателят иска да приключи. Ако всичко това не е било достатъчно да му разкрие методите на „борба“ на „Стрелец“, едва ли следващите няколко страници ще успеят.

И все пак аз бих молил търпението му – преди да завършим – да направим още една екскурзия в областта на „идеите“ на в. „Стрелец“, която може би няма да бъде от най-безинтересните.

Понеже се движим в амплитудата Гълъбов–Далчев, ред е пак на последния. Мисля, че от честта, която му правим, той не може да бъде освен доволен. Всъщност кой говори, е безразлично – в това царство, гето „Марионетките“ заменят самостоятелно действащи хора, гето всеки е суфлор на другия.

След като „унищожи“ поезията – която му пречи, – г. Д. обръща фронта към критиката – от която се бои. Теренът му в българската литература не би бил достатъчно разчистен, докато има още хора, които не само четат буквите, а любопитстват да видят какво е казано с тях.

И ето, след Л. Стоянова българската критика попада в прицела на г. Ат. Далчев. Една връзка между двамата поети, която увековечава литературното им приятелство.

Верен на научно-категоричните методи на своя професор, и г. Д. почва „статията“ си („Стрелец“, 6) с предговор, преминава към изложение, разбор и „приме-

ри“, за да свърши – уви – със съжаления към българската критика.

Той отрича интуицията у нашите критици, като нещо твърде неустановимо и относително. Поетическите произведения иска той да се мерят с обективни мерки – както се измерва например дължината на една улица, тежестта на един чувал картофи или температурата на една баня. „Критиката е немислима вън от интелекта. Тя е осъзнаване.“ По-велики идеи за критиката наистина у нас не са казвани. Хората разискват за различните посоки, по които едно поетическо произведение може да бъде разглеждано – за г. Д. спорът е: „умствена“ работа ли е критиката, или не е умствена. Друга проблема за него и не може да съществува. Той е подчертал „осъзнаване“ – от уважение към своя мислител Гъл. Не само почит му дължи той, но и отплата: след като г. Гъл. тъй бляскаво защити разсъдъчната поезия, ред е сега г. Д. да защити „разсъдъчната“ критика.

Но, по някаква непредвидливост, той отрича правото на българската критика да прави обобщения, да „синтезира“, да бъде „творец“ – макар Гъл. да бе написал цяла статия в „Златорог“, че критиката е творчество.

Той е против импресионистичната критика, „особено пренесена на наша почва“ – превръщала се в банални образи и празнословие. За да изрече това, разбира се, не е потребно да знае какво е импресионистична критика, нито да познава поне едного от представителите ѝ.

Той не позволява да си служи критикът и с образи – мислейки, че идеи не могат да се предават с образи, а само с „интелект“. Тук той явно провокира г. Гълъбова, който в „Златорог“ бе писал: „Не е критик оня, който не е *магесник на словото*. Докато с интерпре-

тацията на едно произведение по линията на анализа и синтеза критикът ни дава своето разбиране на красивото, със словесната [си] интерпретация той успява да ни внуши *чувството*, да ни зарази със своите *усещания*. За съжаление, малцина се стремят, като ни дават своето разбиране на красивото, да ни дават и своето *изживяване* – съкровеното в *бисерната игра на словото*.“ Д. предпочита пред образите в критиката – масалите: статийката си той почва с приказка за двама гървари.

Той произнася филипики против българските критици за тяхната некултурност, неориентираност в историята на литературата и пр. Видяхме от каква категория е неговата културност и ориентираност.

Най-подир, върхът на нахалството си той достига в обвинението на българските критици – в мързел. Тоя мамин син, който не познава що е грижа; когото съдбата е оцастивила да не изпита тежестта на жизнени условия, които могат да не ти позволят не да „пишеш“, а да прочетеш два реда; който в пет години е написал двайсетина стихотворения – си позволява да се гаври по един безсрамен начин.

Цялото това отрицание на българската критика е направено в две половин колони на вестника. Това е обикновено нещо у нас – и най-удобно. Така не трябва изучаване, данни, аргументация и главно: излишци са – поне малко честност, малко срам. Така тридесетгодишните усилия на нашата литературна критика са отречени от един начинаещ поет с едно мръгане на ухото.

Все пак, всичко това е още теория. А от досегашния опит вижте, че от теориите, колкото и интересни, по-интересно е приложението им.

Очакванията ви и тоя път не са излъгани. Тоест излъгани са – в повече. Защото тоя път Далчев е ре-

шил да постигне своя рекорд, да се самохарактеризира по един начин, по какъвто и най-„осъзнатата“ критика не може го характеризира.

Оказва се, че единственият представител на литературната ни критика, достоен да бъде посочен за пример, на твърденията му, е... моя скромност. Удостоверявайки ме с изключително внимание – да характеризира чрез мене цялата българска критика, – аз съм готов да понеса покорно присъдата му, колкото и жестока, защото тя се отнася не само до мене.

Последователността ме задължава да приложа и към себе си същото изискване за скромност, което предявях към него, т.е. да не се защитавам сам. Аз и нямам подобно намерение. Делото на критика (принуден съм да приема това прозвище, щом ми се дава – въпреки перата, с които го е окичил), както и на поета, е едно обществено дело и неговата преценка принадлежи на другите.

Ала приемайки едно тъй неизбежно положение, мисля, че ми е запазена последната милост – проверка поне на онова, което се касае до *фактите*. Нещо повече, струва ми се, дълг е да се спрем на тях. Защото, ако писачът е напълно свободен в съжденията си, той е ограничен от задължението си към истината.

Прочее, да видим тия факти.

В бр. 6 на в. „Стрелец“. Д. цитира следното пасажче от статията ми за Яворов („Златорог“, г. V, кн. 8):

Тия песни (песните на Яворова) се раждат в една душа, която носи в себе си страшно предопределение. Душа на ангел и на демон същевременно, крилете на която я разпъват между два полюса – за да я оставят да висне наг бездна: между ласката и отвращението, между екстаза и безнадеждността, между триумфа и разгрома.

Две начала се борят в нея и никое не може да достигне трайното си тържество, единното си разрешение. В

нея дълбоко е внедрен духът на божеството, което го тласка към светлина, към истина и към любов. Поетът хищно се устремява към светлината, обаче – о, измама на устремения! – тя го ослепява и заг нейния гуск вижда да настъпва в гъсти редици толкова много мрак, че ще я погълне. В страстен порив той се втурва до най-мрачните дълбини, за да узнае истината, но в момента, когато мисли, че я е разбулил – чува в нея гласа на нова лъжа. И т. н.

„Научихте ли нещо за Яворова и неговата поезия? – е въпросът, който следва. – Не може ли това същото да се каже и за *всеки друг поет* – наш или чужд, все едно, – и не само за всеки *поет* [т.е. същото може да се каже и за всеки бакалин]... У кого не се среща мотивът на раздвоението?“

Аз трябва да благодаря на моя критик, че все пак е искал да бъде достатъчно убедителен и привежда за доказателство *пет-шест изречения*. А нищо не го е възпирало да „цитира“ например само *две-три думи* от статията ми и да зададе същия въпрос – научихте ли нещо за Яворова?

Във всеки случай за момент приемам пасажчето, което е благоволил да си избере. Да проверя работата на „разсъдка“ му върху него.

Д. счита, че раздвоение има у всеки поет. И все пак ний не говорим за раздвоение у Вазова, у Пенчо Славейкова, у Кирил Христова. Не говорим – защото макар у всички тях и у много други да съществуват „мотиви на раздвоение“, те или са разрешени, или не се слагат като трагическа проблема на жизнената им и поетическа личност. Ала ний говорим за раздвоение у Яворова, защото у него то носи катастрофически характер – осъжда го да не може да се самопостигне в никоя любов, в никоя истина, в никое дело. Оттам са тия екстази и проклетия в неговата поезия. За това негово раздвоение ли говори Д., че е приспособимо за все-

ки поет, следователно и за него? Не би било чудно – след като се постави *над* Лилева, сега да се поставя *наред* с Яворова.

Но нека се върнем на въпроса. Той иска да му се каже в какво се състои раздвоението у Яворова. За него обяснението, че Яворов носи „душа на ангел и на демон едновременно, крилете на която я разпъват над бездна; между ласката и отвращението, между екстаза и безнадеждността, между триумфа и разгрома“, не значи *нищо* – понеже не било „показано“, т.е. не са цитирани „примери“. Признавам вината си – аз имах предвид не Далчева и подобните нему, а читателя, за който, сигурен съм, знае, много пъти е чел и препрочитал Яворовите стихотворения. И все пак съм показал на що се слага раздвоението у Яворова: невъзможността на неговия тревожен дух, който „вечно гури“, да се спре при никоя истина на живота, защото тя все пак за него е лъжа; удавянето в тъмнините на душата му всеки светъл лъч, колкото и да се стреми към него.

Ала не само това. След реговете, които Д. произволно е откъснал, следват по-нататъшни обяснения – за раздвоението у Яворова в любовта:

Демоничен, той полетява с най-безумния си порив към любовта – уви! – за да я види сразена и да почувства нейната ефимерност. Чистата любов, за която копнее душата му, е възможна само като мечта – постигне ли я, тя умира. Защото онова, което гури поетът, е проекция на собствената му душа – никога тя няма да намери своето съответствие в един земен образ и удовлетворение в едно земно щастие... Може би не в постигането, а в самия устрем е красотата на живота и самоутвърждението на силния дух. Тоя устрем е, който придава на цялата Яворова поезия страшната поривистост на настроението, тая крилата ритмика и призивния ѝ тон.

И не само това. По-нататък говоря за непримирението в неговата душа; за страданието – отде иде, в що се различава от страданието у Пенчо Славейкова, как се променя поетически-философската му значимост; за революционното начало в неговия дух, който едновременно се калява и в победите, и в пораженията; за съдбата – която е трагическият знак на неговата поезия, и пр., и пр.

Всичко това за Д. не съществува, *не е написано*. Той измъква от цялата статия няколко редчета и се напъва да доказва тъпотата си. За подобна постъпка няма друга дума на български език освен – *мошеничество*.

И все пак то не е много опасно. Той посочва статията – читателят ще я намери, ще я прочете, ще види какво е казано и какво не. Ала той няма да узнае, че това е една реч на литературното утро за десетгодишнината от смъртта на поета. Хората, които са дошли на това утро, не са дошли да им се четат лекции върху творчеството на Яворова, тепърва да узнават кой и що е Яворов; а – да засвидетелстват своята почит към него.

И когато Д. ще поиска да си дава мнението какво съм казал за Яворова, няма да се спира на тая реч (макар тя да синтезира всичко), а ще благоволи да разгледа всичко, което съм писал за него. Тогаз щеше на първо място да прочете статията ми „Поем на нощта“ („Мисъл“, г. XVII, кн. 2). Тя е *основата* на онова, което съм казал на утрото; и за когото то все пак е недостатъчно, трябва да се върне към нея. Там ще намери подробно изяснена не само проблематиката на Яворовото раздвоение, но и много други въпроси за психологията и творчеството на Яворова, за които в речта няма време да се отваря дума. В друга една статия, „Живот в смъртта“ („Мисъл“, г. VI, кн. 8), правя

опит да определя концепцията у Яворова на смъртта: като космическа сила, равнозначна на живота, два образа на битието – „предвечни негови крила“, с които поетът се носи над вечността. В трета статия, „Мотиви в нашата любовна лирика“ (сборник „Мисъл“, книга II, 1910), след нови разяснения за платоничния характер на любовта у Яворова спирам се на новия му жизнен мироглед, възвестен в дионисиевския химн „Да славим пролетта“. В друга една малка работа, „Яворов“ (в. „Зора“, г. I, бр. 145), добавям още някои черти към неговия жизнен и поетически образ.

Когато ще се преценява какво съм казал за Яворова и особено когато по мое мнение ще се съди за цялата българска критика – трябва да се има предвид *всичко*, което съм писал. Да се игнорират цели четири статии и да се вземе само една десетминутна реч – дори не реч, но няколко реда от нея, и по тях да се правят заключения (макар просташки и невежествени), това е литературна *мерзост*. Тя е извършена от един поет, с който е напълно солидарен (във вестника си той съобщава, че е „отговорен“ за всичко, което се пише) – дори го инспирира – същият тоя К. Гъл., с който имаме случая да се запознаем.

Ако спрямо Яворов Д. е постъпил по тоя начин, никакво стеснение не е могъл да има в начина, по който „преценява“ статията ми за *Николай Лилиев* („Златороз“, г. II, кн. 5). Тя е по-скорошна, на ръка е на читателя, лесно проверима. Говори се в нея също за много неща: преди всичко – за момента, който определя мястото на Лилиев в развитието на нашата поезия: пречупването на индивидуализма, потушването на личната изключителност. От всичко това Д. е намерил една-единствена дума „всеотдайност“, за да си гостави жалко-просташкото удоволствие – правейки се, че не разбира смисъла, в който е употребена думата

всеотдайност: обратното на това, което характеризира тъкмо неговата личност: Аз!

По същия начин той се удоволствува и с термина „поетически *нервозитет*“, който съм употребил за Д. Бояджиева, считайки, че това е все едно – *нервност*. Не може да разбере, че един стих може да трепти от поетически *нервозитет* – без авторът му да има ни най-малко намерение да става пациент на някой невропатологически институт. По същия начин той не би могъл да направи разлика между поетически *наивитет* (едно от най-ценните качества) и поетическа *наивност*. И тоя човек, който не е научил още правилното значение и употребимост на думите, има нахалността да изрича мнения за българската критука.

Неговият морален образ обаче не би бил завършен без последната черта, която сам прибавя към него. Това е начинът, по който се е отнесъл към статията ми за *Димчо Дебелянов* („Златороз“, г. II, кн. 3). Излишно е да се преповтарят въпросите, които са сложени в нея във връзка с личността и творчеството на Дебелянова. Хулиганството на Д. тоя път не е в това, че отрича, че въобще е казано нещо за Дебелянова – на „отричанията“ му вече няма кой да обръща внимание. То е в нещо друго: *отрича онова, което сам признава*.

В сп. „Българска мисъл“, г. I, кн. 4–5, е напечатана една негова статийка, също за Димчо Дебелянова. Не само нищо съществено не е прибавил към това, което съм казал аз, но благоволил е да преповтори *много от моите мисли*.

Той е недоволен, загато съм характеризирал Дебелянова като „поет на човечността“, и изобщо е против „формулите“. Аз, напротив, бих бил щастлив, ако бих могъл да улуча оная едноствена дума, която сама и отведнъж би характеризирала един поет по-добре от всякакви приказки. За жалост, това е мъчно. Ето, за

Димчо Дебелянова думата „човечност“ е съответна, обаче тя още не покрива изцяло творчеството му. Затова и аз *не съм я употребил*. Оказва се, че онова, което твърди Д. – както в токоз случаи досега, – е пак *лъжа*. Думата „човечност“ е казана само на едно място – за любовта у Димчо Дебелянова, за да се обозначи наистина неговото трогателно отношение към любимата, светлият спомен за нея, „токоз по-скъп и нравствено-ценен, защото един *реален*, действителен образ е могъл да накара душата на поета да зазвучи с най-чистите си и нежни тонове“ (противопоставяне на образа-фукция у Яворова). Никъде другаде думата „човечност“ не е употребена. В общата характеристика на Димчо Дебелянова е казано „най-интимният и нежен български поет“.

Ала ето какво казва сам Д. за Дебелянова:

[Тези стихове] са написани от най-човечния ни поет.

По-нататък:

Самочувството на Дебелянова на бойното поле. В статията ми е казано: „Поетът тръгва на празника на кървавия смях, готов за всяко дело и за всяка жертва. Наистина, отначало той не може да се разбули от своя блян и дълго *тая нова и сурова действителност му е странна и чужда*.“

У Далчева:

Войната го пренесе в друга непозната действителност, гето той изведнъж се почувства изгнан от света и изоставен от всички и всичко. Всичко, което дотогава е имало някакъв смисъл, сега се обезсмисля... Странно му се вижда да си припомни онова, което с живял, и пр.

И все пак той си припомня. Следва в статията ми: „Всеки *открадат час* той възстановява телеграф-

ната жица с *миналото* и сред грохота на легионите се носи в някакъв полусън.“

У Далчева:

Само понякога, в промеждутъка на два боя, когато другите почиват, отново възпламва предишната жажда за живот и го кара да си възвърне и пр.

„Но... илюзиите са си илюзии, а делото, за което е там, призовава неговата воля и иска неговия меч. Съзнанието, че е туй, *и не може иначе*, определя новото му самочувствие в „Тиха победа“.

У Далчева:

Той е роб на една воля, която не познава и не разбира.

„В този момент, *когато залязва черната звезда на неговия живот*, изгрява ялната зорница на Димчо Дебелянов в българската поезия.“

У Далчев:

Смисълът на живота му се открива чак след като смъртта го беше белязала.

„Под нейната корона [на поетическата форма] неговите настроения блясват с нова сила и загоряват с нова красота. Това са образите на *благородната простота* – които идат от най-ценното качество: искреността.“

У Далчева:

От всички наши поети – умрели и живи – Д. Дебелянов тук е най-близко до свещената простота [?! – нещо като *sancta simplicitas*] на изкуството.

Да намериш за нужно да рецитираш мисли на някого и след това да го ругаеш, прилича на – крадецът, който, след като задигне джоба ти, извърща се и вика „Дръжте го!“ Това е такава степен *нахапство*, до каквато мизерията на нашия литературен живот не е

слизала. То говори вече за липса не само на нравствен, но въобще на всякакъв самоконтрол, значи злобата толкова да те заслепи – да те води срещу самия тебе.

По същия начин Д. постъпва и спрямо г. Георги Цанев. Привеждайки за пример статията му „Яворов гнес“ („Нов път“, г. II, кн. 1), той се обръща за онова, което г. Ц. е казал за страданието у Яворова: У кой поет страданието не е основен мотив? – Отговорът: същият, както и за раздвоението. Никои не говори за страданието като основен мотив у Пушкина, Гьоте, Юго, Вазова, Пенчо Славейкова. Не говори за страдание и у Далчева, защото страданието е чувство, а за жалост неговият създ, сърцето, е у него строшен – той възприема и реагира на света и нещата с друг апарат, разсъдък.

Д. е недоволен и от г. Цанева, че не обяснил в що се състои страданието у Яворова – макар г. Ц. достатъчно да е обяснил от що произхожда: непримирението, разуверението на Яворова във всичко. Все по същия хитър начин, както и по-рано, той премълчава статията му „Яворов и индивидуалистическата ни интелигенция“ („Нов път“, г. II), дето се изяснява от какъв ъгъл разглежда той Яворова: не пише психологически етюди за него – за да могат въобще да му се задават подобни въпроси, – а се опитва да измести предвзетото отношение у нашите комунисти към Яворова към едно по-широко и по-вярно разбиране на неговата личност, което ще направи възможно да приемат поезията му, а не да я отхвърлят.

Това е то Херострата на българската литературна критика – един вчерашен поет, който, преди да се повзрے в себе си, счел се е призван да „разглежда“ другите.

Той е пожелал да свърже началото на поетическата си кариера с шантажи. Може би в тях ще наме-

ри проява оня „темперамент“, който в поезията си, изглежда, е прокълнат никога да не вложи.

Д. не обича образите в литературната критика. Ето му сега една критика без образи: нека се вгледа в нея хубаво и види сам истинския си образ. И ако бъде в състояние да се отврати от конвулсиите на завист и злоба, в които е изкривен, това ще бъде за него истинска победа: победа на чувството над „хладния“ – и по-тъл! – „разум“. Само тогаз може би Господ ще чуе „Молитвата“ му: да го изведе из оная „сложност“, която го измъчва и от която иска да се освободи – сложността на спекулации, хитрини и подлости, в чийто възел го е завързала неговата амбиция, чудовищната му мания да бъде пръв и единствен. Вместо нейното жалко тържество тогаз ще почувства нещо друго: чистата радост на невинното дете, какъвто иска да стане.

Виждате, аз мога да говоря за него и без гняв. Но ето, г. Гъл. не ми позволява: как можете след всичко туй да намирате нещо интересно в стихотворенията на Далчева, да давате добри отзиви за тях? („Стрелец“, 5).

Вероятно – защото нашата съвест е малко по-друга от вашата, господин професоре. Защото ний можем да направим разлика между поета и човека (за което у нас е създадена странната теория, че могат да не се покриват). Можем да намираме стихотворенията на Д. хубави, да се радваме за това и същевременно да се отвърщаваме от онова, което върши: щом са възможни у нас типове на такова „раздвоение“ – добър поет и мизерен човек.

За бележките на г. Н. Р-ски, „Пам и Паташон“ („Златороз“, г. VI, кн. 5–6), той няма какво да се сърди – те са заслужена плесница за безобразието му спрямо Николай Лилюев. Тя не го е опомнила, той продължи. Ето му сега втора, по-силна. Ако и тя не е в състояние

да го накара да се „осъзнае“ – трета ще бъде излишна: едва ли вече ще има кой да се занимава с него.

* * *

И така, нашата екскурзия може да се сметне завършена. Приятна ли бе тя или досадна – не знам. Мисля, във всеки случай, че не бе безполезна. Вярвам, читателят е могъл да се постави в непосреден контакт с някои от представителите на хулиганството у нас, да ги почувства и да получи достатъчно ясна представа за въдъхновенията им и за техните средства на „борба“.

Може би у някого е останало впечатление на твърде подробно взиране в нещата. Уговорката прочее е необходима: аз се спирах само на ония моменти в тая „борба“, в които се вее парцалът на някаква „идейност“. Инак бих потънал в неизбродимото благо на такава гребनावост, че не знам как бих излязъл от него. Бих могъл например да се спра на плиткоумните въпросчета, които г. Гъл. ми задава в бр. 6 на „Стрелец“ – отговорите на които *предварително* знае. Бих могъл да му напиша не хипотетични „диалози“, а истински пак между него и мене – да припомня „мненията“ му за „Златороз“ и за статиите, против които кара сега да се пишат памфлети. Не го правя, защото, мисля, съзнал е вече сам недостойността на тия „диалози“ – в които злобата се е срещнала с претенциозност за остроумие, за да рог единствен у нас литературен жанр на някакво разлигавено самодоволство. Могъл бих да съпоставя *по-раншините* му „мнения“ за Багряна, за Каралийчева, за Св. Минкова и др. и сегашните и да обясня твърде нагледно причините на тия „мутации“ във възгледите му. Могъл бих да посоча *собст-*

веното му огледало в статията му „Злобата“ („Изток“, 53) и глупейшите му „иносказания“ за някакво магаре, което праща да рече срещу „Златороз“. Най-подир: флиртуването му с някаква фамилиарност с обществото – позволена само на великите! – с която си е послужил, за да определи (в един твърде *условен* хумор) така смисъла на българската история: „Аз благоговей пред светлия подвиг на ония, които се пожертваха (във въстанията и Освобождението), за да може днес техният внук, Коста Гълъбов, да пише статии.“ Могъл бих...

Но – не! Аз не бих желал да разглеждам г. Гъл., както той прави с мене, като литературен кристик. Той е решил да излезе на тая неблагоприятна арена, дето за признание никога не бива да мечтае, но да бъде унижено дори човешкото му достойнство – всеки трябва да бъде готов. Колегиалността задължава да му оставим свободно полето за състезание.

Нека читателят съди от полза или във вреда на „Златороз“ е било, дето се е лишил от сътрудничеството на такава личност. Вярвам, всеки ще се съгласи, че свободата, за която г. Гъл. се оплаква, че му е била отнета, за да си я възвърне сетне в своя вестник, не е освен негово нещастие. Той я употреби против себе си. Нейна емблема е изображението върху „Стрелец“: изопнал, в страшно напрежение на мускулите, лъка, но – уви – осъден да остане вечно в тая поза, т.е. безсилен да спусне стрелата. По-добре – никога тя няма да улучи целта!

Ала нека приключим и с личностите. Не те бяха нашата цел. Хулиганството в литературата ни обаче не може да се характеризира без тях – те са, които го създават, носят и олицетворяват.

Но то е явление тъй широко, че неговото значение не се покрива с личностите: то е факт на литературния ни живот, белег за неговото падане на една пос-

ледна точка. Той се съвсем изроди – в тъй наречените литературни „кръгове“. Литературният „кръг“, по силата на самия факт, че е кръг, е нещо затворено в себе си, изключващо всичко друго. Всички, които са вътре, незабелязано се омагьосват един в друг. Самодоволството и ненавистта им към всички останали е сцепителната им сила. Тая сила ги осъжда на изгнание от онова благородно и честно състезание, върху което нашата култура единствено може полезно да се развива. Блиндирани в тоя кръг, те остават в състояние на мумийност спрямо широкия поток на литературното развитие, който протича във тях. Колкото пъти направят опит да излязат из чертата на тоя кръг – правят го не за да се влеят в течението, а да го заприщят, спрат или „отрекат“. Изгубвайки по тоя начин всички мерки на действителните факти и отношения, те се самосъсредоточават в себе си, и ето: всичко тяхно, макар и монументална глупост, е откровение, всяко чуждо дело – нищо.

На това обединение на злобата ний противопоставяме обединението в името на творчество. Тъй, мислим, най-добре изпълняваме дълга си на хора на своето време, което се твори не със зависти и клюки, а с положителни дела.

Издигайки култа на творческата личност, ний сме против идолопоклонството на личността.

Това ни налага да бъдем твърде строги към себе си. Но същевременно то ни задължава да не бъдем снизходителни и към бездарността или към претенциозната посредственост.

За да бъдем обаче силни – нам не е нужно безсилието на другите. Нашата сила е именно в едно съзнание по-социално, противно на манията за единственост. Ний не стоим пред никаква необходимост да отричаме, че във нас има един Елин Пелин, има Кирил

Христов, Траянов, дори Пантелеев, Ив. х. Христов и др. Не е само съвестта, която ни възпира да ги „отричаме“: имаме зад себе си и достатъчния опит на литературното ни минало – напразно е да се отрича онова, което е ценно. По-добре да го признаваме. И ако не ни се е паднал щастливият случай първи да го поздравим, да имаме честността да го приемем: да се радваме – когато е много, и да го подкрепим – когато е още малко. Ето една амбиция и у нас.

Другата страна на тая амбиция, нейният източник, е – любовта. Всички средства на борба с нея са напразни. Тя може бъде победена само – с по-силна любов.

СТИХОТВОРЕНИЯТА НА ДИМИТЪР БОЯДЖИЕВ

Без да бъдат сега открити, стихотворенията на Димитър Бояджиев стават известни едвам сега – шестнайсет години след неговата смърт.

Един риск – за всяка книга, която се явява след своето време.

Но онова, което е за нея може би едно опасение, е за читателя рядко благоприятен случай. Възможност, която той няма за съвременниците си: да ги види при онай отдалеченост, която би го предпазила от първата грешка – трайността им.

Ето, стихотворенията на Димитър Бояджиева носят от времето – тъжна, но неувяхнала китка. Те можеха да бъдат писани и днес и да бъдат четени утре.

Един много интимен живот е мрежата на тая поезия. Не особено богат със съдържания, той е интересен, дълбок и поетически ценен с емоционалната си красота.

Димитър Бояджиев пише точно това, което живее. Никакъв интелектуализъм – естетически, идеен или етичен – не препречва неговия израз. Формата на стиха като че ли никога не е стояла за него като самостоятелна художествена цел – тя е дори на места нехайна, и като че ли такава трябва да бъде, за да запази чувството, живия си трепет. В този смисъл той може би е най-чистият ни лирик.

Искреността на поета проличава най-силно в неговия еротизъм. Като в утрото на Буниновия герой, този еротизъм е светлината и росата на цялата природа („Мургашка“); южно-огнени, отхвърчат неговите

искри от кастанетите на испанската „Кабанера“; не е ли той нервността на „Нощният блян“! Чувствеността тук е открита, смело-нага, образите ѝ не спират и пред най-интимни обозначения.

Но защо тя не смуцава, струва ни се понякога дори невинна?

Защото се стапя в нежността и копнежа на една тънко поетическа гуша. Тая копнежност прави в еротиката Бояджиева романтик – тъй както Кирил Христов остава в нея натуралист, въпреки своята елегичност. А там, дето една романтическа гуша става арена на ярки чувствени възжеления, и самата телесност е естетически приемлива, защото изчезва в интимността, която я одухотворява, и във фантазията, която има силата да я превърне в мечта. Отношението към жената по този начин у Д. Бояджиева покрива своята жизнена искреност: и най-първичният импулс трепти на жиците на чиста ефирност.

Аз мисля, че русалка някаква почива
в коприната на твоя розов пенъор.
Приведен, слушам те, и като нежен чар
дъхът на твойто сладко тяло ме опива.

Прегано скрий ме във прегръдките си топли
о, моя скръбна, възхитителна жена:
така, сърдечно приласкан, с прикрити вопли

аз тихо ще ти шъпна нейде как умира
в самотност непобедна и злочестина
една гуша, съзвучнотъжна като лира...

Това не е песента на Кирил-Христовия „Скутник“, на мачтата на чийто кораб е развяно знамето на авантюристично-ненаситния дух, в молба на оня, който гури да спре, да се приюти, да сподели.

Жената у Димитър Бояджиева не е едностивна-

та – липсва поне в неговата поезия мотивът на предопределение, – но все пак тя е една. Без нея той е самотен, ужасен от живота, без корен, пус. И той я гури – да се приласкае у нея, да стои в нейната нежност тъгата си, да избяга от разуверението си в живота.

Като жътвар, причезнал за почивка,
достигнах морен гостолобний праг
на твой дом – във привечерний мрак
на скъден ден. С чарующа усмивка
разтвори ми заключени врати –
като бездомник клет ме приюти.

Къде другде? Богростта и наивната вяра за щастие, които светят в „Октави“ и „Ще дойде ден на светли тържества“ са едно минало, което ликвидира с трагичното съзнание: „Напразно горд! Напразно окрилен!“

Циничната голота на живота поетът най-силно е почувствал в „Марсилия“. Градът не е неговата родина. И най-далечна алюзия на Бодлера тук е недопустима. Мизерната атмосфера го задушава, той гури бистър въздух, свежина – в спомена и в дъха на росен карамфил – символ на една друга любов, сърдечна и привързана, чиста – във всичко, което я прави любов. Характерно е в това отношение стихотворението „Боязън“. Поетът се спира пред спящата – тя е тъй безгрижна и безгрешна! и – гори в желанието си – той сам се почувства „чист, като дете безгрешен“.

Явно, струните на чувственост са опънати над бездната на една идеалистически сложена гуша, която и в най-земните възжеления вмъква елементите на обожание и на святост.

Няма в песните на Бояджиева ни една клетва в жената и все пак се чувства, че душата му е прокълната в нея. Поради това любовта у него неизбежно е трагизъм. Изгуби ли я, претърпи крушение или я не постигне – ще падне, като бреза, чийто корен е подрязан.

Любовта ще бъде неговa съдба и животът му неминуемо ще се разреши в нея.

Предупреждение за това е безнадежното нежно „Писмо“.

Все така съм тъжен, Люсиен!
Мисли странни, светли и нелепи
Все така ми тегнат нощ и ден.
За света очите ми са слепи.

С буден поглед срещам съзoren
небосвода утрoм, с болка тъпа.
Колко те обичам, Люсиен!
Колко съм злoчест, грузaркo скъпа!

Вечер, след тревожна тъмнина,
иде някой, страшен и огромен,
с грезав глас вещай злoчестинa.

Ужасен го слушам, Люсиен –
но защо и твоя сладък спомен
като ужас висне върху мен?

Какво се е случило? Кой е този – страшен и огромен, – който вешае злoчестинa? Сякаш самият стих е уморен.

И ето, внезапно то се променя. Той не е вече излиятелен, а сдържан, лаконичен, крие нещо, нещо страшно се извива в него. Някаква беда се приближава, някаква беда ще стане. Тия две стихотворения, „Сподавен вук“ и „Вечерен трепет“, по своята психологическа експресивност са нещо странно и неотразимо. Сякаш думите са излишни – не слова, а жестове. Отчуждеността от улицата, от тъпната, от живота е намерила страшен и безнадежен израз.

Явно, поетът е прицел на съдбата. Нещо ви препраща към Жерар де Нерваля.

Et quand vint le moment ou, las de cette vie,
un soir d'hiver enfin l'ame lui fur ravie...

Вече не предчувствия, а някакво решение се носи в ритъма на моя стих, който може да бъде посочен като образец на психологическа лирика.

Вечерта линее
бавно над стрехите,
бледна и прозрачна.
Страшна мисъл зрее
нейде в дълбините
на душата мрачна.

Из града, що тъмне,
свят нелеп блуждае
като в пропаст душна.
В улиците смътни
шумната тъпа е
чужда и бездушна.

И когато стигне
в моя час уречен
гневната разплата,
кой ръка ще дигне,
близък и сърдечен,
да ми спре ръката?

Поезията на Димитър Бояджиев добива по моя начин последното си утвърждение.

Днес тия двайсетина стихотворения ни я възвръщат.

Тънкият им поетически нервозитет позволява да се определи Димитър Бояджиев в нашата любовна лирика: със сенсуалния си романтизъм – след Кирил Христов; с момента на илюзия и със съдбовната значимост на любовта – преди Яворова.

ОТ ПЕТ ГОДИНИ НАСАМ

I

Нямам нищо против читателят да коригира заглавието. Защото наистина, докато се опитам да спра тия години, те, както не за пръв път се случва, успяха да изминат, т.е. нанизаха се още няколко.

Ала закъснението е несъмнено едно преимущество – разбира се, ако умея да го използвам. Защото едни неща самото време успя да постави на местата им; други – имаха възможност да се определят по-ясно; трети – сега да се родят. Имаме една гистанция повече, която ни възстановява по-сигурните мерки за нещата; рискът следователно да се излъжем в истинските им значения е по-малък.

Вземайки не единичен факт, а един колкото и къс период от нашата литература, знаей, че се поставям пред необходимостта, която би била малодушие да избегна: да го определя в неговото време, което значи да се свърже той с характерните значения на нашата съвременност – психически, морални и обществени. С това работата ми е заплашена да вземе невероятни размери и което е по-опасно – рискувам да навляза в една област, която мнозина биха искали да ми оспорват: отношението между живот и литература. Тая област някои претендират да са запазили изключително за себе си, причислявайки всички останали към категорията на тъй наречените „чисти естети“. Ала нека оставим засега въпроса за същността на тъй нареченото пък „идеологично“ отношение към изкуството, което обичат да противопоставят на естетич-

ното, и да не оценяваме резултатите му у нас: пълното игнориране на художествената същност, за да се дири „идеята“, т.е. онова, което те мислят, че е идея на едно поетическо произведение: политическата догматика. Известно е до какъв жалък баланс това гледище бе принудено да сведе цялата българска литература. Още по-малко пък трябва да ни занимават ония, които постоянно говорят за методи и мирогледи в литературната критика и които считат тъй малко удобно да ни ги покажат на практика.

Несъмнено по много посоки може да се проследи развитието на една литература или на един период от нея. Но за да бъде това изследване резултатно, трябва да излезем от нещата и да вървим към тяхната идея, а не обратно. Необходимо е следователно да установим фактите преди всичко, т.е. художествените произведения и писателските личности, които ще имаме предвид. Едностранно – по задача и метод – идеологичното разглеждане все пак трябва да се строи на значителни писателски индивидуалитети и съществени, характерни черти на творчеството им. Относителният критерий не може да погълне абсолютния.

Тъкмо художествените факти у нас не са още установени. Мнозина и от първите ни дори писатели не са още съвсем излезли из споровете, а ония, които са излезли – не са изучени и разяснени в пълнота и искреност. И затова опитите, които се правят да се проследи идеологично литературата ни, са давали винаги нещастни резултати. Това са или политико-обществени тези – в които нещата не могат да се познаят, дето се преинавяват или съвсем пренебрегват; или отвлечени идейни схеми, на които се мъчат тепърва да подчинят фактите – каквито бяха теориите за славянско и скитско начало в нашата литература, символизъм и всичко друго, което не е символизъм; или пък

съвсем тънки, прозрачни мрежи на хитрината – каквито бяха умуванията за двете основни течения в литературата ни или за три стихии на българския дух – зад които толкова наивно мислят авторите им, че прикриват истинските си цели. Първата задача на литературната ни критика е прочее да установи художествените дела – същността и значението им, – за да не може произволно да се спекулира с тях. По необходимост и задължение тя трябва да бъде естетическа – което също е различно от онова, което обикновено мислят: формална. Въпросът за художествената същност е най-подир въпрос за формата, а преди всичко: за психологическия строй и организация на писателя, за начина на възприемане и реагиране на нещата, за пределите на неговата фантазия, тънкотата и значителността на неговото наблюдение, отношението му към природата, личната съдба, която в последна степен определя отношението му към живота. Да се установи личността на всеки писател според тия естетически и психически категории, значи да се проникне до най-съкровено то у него – и това е задача много по-тъжна от всякакви идейни обобщения, които са най-подир работа на чиста спекулация, която ви позволява да оперирате с фактите свободно, произволно дори, и все пак привидно логично. Това е между другото и най-сигурният път да се провери истината на всяко творчество, т. е. да се различи непосредността от съчинителството.

За предпочитане е прочее да подирим нашата убедителност не в големите и претенциозни идеи, а в добросъвестното – бих казал наивно – проникване преди всичко в индивидуалната същност на нещата: да я уловим и определим, доколкото можем. Сигурно е, ако пристъпим към тях без никакви предварителни теории и идеи, т. е. без да ги изнасилваме, те сами и по-

вярно ще ни разкрият много идеи. Защото все пак никой писател и никое поетическо произведение не се ражда във въздуха – неговата връзка с живота и времето е неотрицаема. Характеризирайки ги – стига да бъдем тънки и верни, – ний неволно ще попаднем на значения, които надхвърлят индивидуалната им характеристика.

* * *

По този път, спирайки се просто на външния факт – онова, което е излязло след войната, – попадаме на първия признак, който отделя литературата ни след войната от по-раншната: повишения интерес към българската книга. Това е в противоречие с онуй, което от години се разправя и пише по вестници и списания – и толкова по-добре, че е в противоречие: да проверим най-подир кое е истината.

Тая теза – за отпадане литературните ни интереси след войната – е добър пример къде се отива, като се пристъпи към нещата с готови предварителни „възгледи“. Тя почива на простото и лесно предположение: най-добрата читателска публика, обедняла и отдадена всецяло в грижи само за своя ден, няма възможност да поддържа родната литература. Работи се с едно съображение – вярно наистина, – когато в случая важат може би десет. Имах случая да посоча едно: колкото и притиснат, човек не може без една мечта за по-добро. Това е неговият инстинкт, който го задържа и в най-голямото бедствие. Той дири отново своя импулс към бъдещето и намира го в едно религиозно увлечение, в политическия фетишизъм, в живота за и във изкуството, дето пак, примамливо макар, може да се чувства свободен, силен и щастлив. Оттук големи-

ме духовни движения, които често са обземали човечеството след катастрофи като войните. Не настъпи ли и у нас след националното ни крушение подобен момент? След като изгубихме всичко и се разувехме във физическата си сила, нам не оставаше, освен да се върнем към духовната. Тоя смисъл имат постоянните ни самоуверения за значението на националната ни култура, дето са трайните ценности – с тях ще извоюваме онова място между народите, което изгубихме във войната. Ако не успяхме да разширим пространствените граници на нашата родина, духовните ѝ можем да разширяваме до безпределност! Това е естествена реакция, естествен психически процес на един народ, който не може да се остави на съдбата, да се обрече на пасивност. Ето една насока – изнасянето на културния ни фронт колкото се може напред, – в която може да бъде насочена националната енергия, да ѝ се постави нова цел и вдъхнови от нова вяра. Още тук може да се предполага повишеният интерес към всички културни прояви.

Тоя интерес към делата на изкуството – музика, театър, литература – веднага след войната е на лице. Той се превърна в страст и тя има още по-естествени причини: в тях изживяваха радостта си на живота, сподавена толкоз време. Не е важно, че изхабените в едно свръхчовешко напрежение нерви плъзнаха тоя интерес по посока на най-лека издръжливост: забавното, ефектното, лесното. Стига само това – че ни върнаха към изкуството с увлечение, с ненасита. Ще мине време, нервите ще закрепнат – те вече закрепват. Днес вече не тъй лесно хукваме подир всяко литературно байраче, дириим нещо повече от забавата – една истина в изкуството, – преминаваме към по-строги критерии за него. Духовната ни конструкция върви към своето равновесие. Остана изобщо нес-

равнено по-будното чувство към художествените дела и по-високата цена, която им даваме за общото ни културно развитие.

Резултатите в литературата са очевидни. Достатъчно е да си спомним само колко книги излизат след войната. Сигурно два или три пъти повече, отколкото по-рано. Ако са верни сведенията ми, само миналата година са излезли 2429 книги. Не може да се предполага, че издателствата хвърлят парите си, за да ги изгубят; те намират четци.

Същото остава вярно и специално за художествената литература. Там обаче веднага се изпречва въпросът за преводната. Спомнете си само какво количество преводи хвърлиха на пазара „Акация“, „Хемус“, „Игнатов“ и десетки други по-малки издателства. Излишно е да се изтъква значението на приобщаването ни с чуждите литератури и изобщо с културните достояния на Запада. Но, струва ми се, надхвърлихме целта: днес в съзнанието на широката публика родната литература е изместена от преводната. Преводната е, която става мярка за „културност“ – кои чужди писатели си „чел“; нашите – без тях може. Нарушено е съответствието, преводачеството е форсирано, несъобразно с нуждите, изместено от културната си цел. Никой не може ме убеди, че нашата публика има днес нужда от 12 тома на Хамсуна (тепърва ли ще се връщаме на него?), 15 на Достоевски и на Толстой, а утре – кой знае колко тома от кого. Може да се предвиди въздействието на серията съчинения на един и същ писател: ще се създаде култ към него, както едно време се живя с култа към Горки, към Пушкински и пр. Това са литературни хипнози, влиянието на които е пакостно, защото фиксират психиката на почти цели поколения в една истина на живота, в един мироглед – считайки ги единствени. А за един с недостатъ-

чен литературен опит читател това е опасно. Не с хипнози – за да не изгуби равновесието си – трябва да се въздейства на него, а разностранно и хармонично. Не от пълно събрание на чужди съчинения имаме нужда, а от свършените произведения на най-първите чужди писатели, дадени в образцови преводи. Преди всичко – на класиците. И не е ли срамът, че преди да имаме събран съчинения на П. Ю. Тодорова, Яворова, Страшимирова, Стаматова и др., излизат 12 тома на Хамсуна! Представете си какво би било, ако това издателство поставяше организацията и средствата си в услуга на родната литература. А днес – тя няма по-голям враг от него. Вътре в две-три години то ще изтощи читателската публика свършено. Да се апелира за едно по-друго съзнание е безполезно, борбата е мъчна, защото насреща стои организиранят капитал, който... още на другия ден след тия редове ще излезе поне с десет отговора из вестници – анонимни, псевдонимни и от писатели с „имена“.

И все пак, макар да е значително изместена от преводната литература, не би било право да говорим, че оригиналната не се чете много повече, отколкото преди войните. Показател е пак онова, което излиза. Една статистика вероятно ще потвърди това. Кой днес не издава? Колко сборки, разкази, романи! Никакво сравнение с онова, което бе преди войните. Читателят е удавен в поезия и белетристика. И тук не може да се мисли, че авторите или издателите им не покриват разходите си поне. Доброволни или принудителни – те намират четци.

Ала необоримо доказателство за броя на читателската публика са литературните списания. Спомнете си ги преди войните – избройте, ако можете, имената им днес! Наистина, твърде скоро всички почти са изчезвали в своята ефимерност, т.е. излизали са са-

мо няколко броя или един-единствен, но на мястото на спрелите пониквали са други, така че ефективът постоянно се е поддържал. Особено характерно явление са младежките литературни списания. Само в редакцията на „Златороз“ са получавани повече от 50, а числото им е сигурно двойно. Колко интересен материал са те за психиката в известни посоки на голяма част от нашата младеж! Във всеки случай количеството им, което сега ни интересува, показва какво голямо мнозинство е въввлечено пряко в литературния живот – независимо какво го тласка там: безкористна любов или желание да излязат сами на неговата арена. Не от по-малко значение е и литературният вестник: „Развигор“, „Зов“, „Синият понеделник“, „Изток“, „Стрелец“, „Ведрина“, „Литературни новини“ – като вълни се застигаха и отминаваха, за да остане днес само един. Излизали са и излизат литературни вестници и в провинцията, в села дори: в с. Щръклево (Русенско) – „Литературен лист“ по-рано, сега – „Светлооструй“. Трябва най-подир да се прибавят и всевъзможните театрални художествени и музикални вестници, списания, илюстрации (или жалки пародии на вестници и списания – повечето органи на глупци или карьеристи). А партийните седмични издания и броеве на вестници! Според бюлетина на Народната библиотека само за годините 1924–1926 излизали са 200 периодически литературно-художествени издания.

Това огромно, невероятно количество се позовава на една и съща публика от 2–3 хиляди души. Защото толкоз са хората, които поддържат книгата, макар четците да са може би петорно. Как смеем тогаз да говорим, че публиката не четяла българската книга! Вярно е друго: читателят е затрупан от книги, слушан от книги, изтощен от тях. Страдаме не от липса на интерес към родната литература, а от литера-

турно свръхпроизводство. Публиката ни не може да го посрещне, няма сили да го издържи и нейната вина е последна от вините за тъй наречения неуспех на родната книга.

Защото, когато говорим за неуспех, трябва добре да направим разграничения: нямаме право да се оплакваме за неуспеха на три четвърти от тая тъй наречена лирика и проза. Това е съвсем излишна литература и странно би било да има какъвто и да било успех. Хубавите, ценните книги обаче намериха ако не много добър, достатъчен прием у читателя. Не би било справедливо да кажем, че на последните работи на Елин Пелина, Йовкова, Багряна, Каралийчева и др. не се отзоваха. Разбира се, приемът им би бил още по-добър, ако те не стигаха до читателя с десетки и стотици други, които му пречат да ги отдели, да се съсредоточи на тях, по-интимно да поживее с тях. И когато ний искаме да му помогнем именно в това – водейки борба с посредствеността, която ги ударя, – имаме предвид именно читателя, а не авторите на безгарни произведения: ако те не ги напращаха с такава наглост и упорство, съвсем не би имало защо да ни занимават.

* * *

Литературната ни продукция е несъответна не само на издръжливостта на публиката, но изобщо на действителните ни творчески сили. Инак би трябвало да се очаква едно много по-голямо количество ценни работи. Обратното показва, че нямаме проява на спонтанна творческа енергия, а просто на форсирано съчинителство. Обикновено празната амбиция е неговият двигател. Не знам доколко амбицията не е една фор-

ма на българския инаи и дали не може да се включи в характерните ни особености. Защото прочутата презвеност, с която толкоз обичаме да се хвалим, е всъщност черта само на светоусещането ни (твърде много реалистично) и съвсем не – способност за вярна оценка на обстоятелствата и на себе си. Може би за това ни липсва достатъчен исторически и културен опит, но факт е, че в много случаи сме дали доказателства за твърде развито самовъображение. То ни е давало и криле, но толкоз пъти ни е чукало главата в камъка на действителността. В литературата – само е подхранвало манията.

Разбира се, съвсем не е необходимо, за да обясним литературното ни свръхпроизводство след войните, да навлизаме в областта на подобни общи и отвлечени догадки. То си има свои специфични причини и те са достатъчни. Несъмнено след войната се срещаме с едно повишено чувство на самооценност у всекиго. Как се разви то – известно е. Издигането на колектива във всички посоки на живота измести наистина из съзнанието ни тезите на индивидуализма, около чиято ос се въртяха много от духовните ни стремежи преди войните. Реакцията дойде, но като всяка реакция дойде с ексцесите си: култът към свръхчовека падна, но на негово място изникна култът на всекиго към себе си. Най-малкият се почувства равен с най-големия. Самоувереността му е даже много по-голяма от неговата: от нищо той не се отчайва, нищо не е в състояние да го спре, да го накара да се усъмни в себе си. Той знае как да създава славата си, да се тика и налага навсякъде и в успеха самоекзалтацията му добива ново утвърждение: защо да не бъде пък той тоз, който?... Какво са „всъщност“ другите?... И ето талантите пъкат всеки ден, витрините цъфтят в разноцветни поетически серпантини и в тоя турнир на честолобия не-

рядко победата спечелва оня, който излиза с най-фалшивото книжно копие. А без да се повзрем кой срещу кого е, ний сме готови да изравним всички в това безлично и тъй много сантиментализирано понятие „български писател“ и не знам какви работници в полето на родната култура – не желаейки да проверим какво нанасят в това поле. Съждението е: колкото повече, толкова по-добре. Забравя се, че култура е качествено, а не количествено понятие, че тя означава отношение, критерий, дистанция.

Най-пакостна роля за насърчение празните амбиции и маниите изиграха и продължават да играят тъй наречените литературни задруги и кръгове. Не можем поначало да бъдем против тях – било че са под знака на известно идейно единство, било че са центрове, в които се създава една мярка за нещата, колкото инак различни да са хората помежду. Те можеха да изиграят една положителна роля, защото литературният живот, както и общественият не може и да се развива в хаос – трябва да се организира, за да може да се движи, правилно и резултатно. Нали тия идейно-художествени кръгове са били винаги носители на поетическите девизи и течения и в Русия, и във Франция, и другде? „Русская мысль“, „Весы“, „Аполон“, „Mercure de France“, „Nouvelle Revue Francaise“, нашите „Мисъл“, „Български преглед“ – около тия списания бяха най-плодоносните ядра на творчество и на творческа мисъл; групирани около тях писатели работеха във взаимно съревнование, с висок стремеж за изкуството и в обща обич към родната литература. Около тях се съсредоточава, там се изяснява и оформя литературната съвременност – получава мярка, утвърждение и посока. Но идеята у нас се изроди. Лишени от абсолютно всякакъв идеен или художествено-етичен мотив, задругите и кръговете не приеха като принцип дори най-

необходимото: подбор. Вместо да бъдат прегради на литературните мании, те станаха техни гнезда. Защото не хората създадоха кръга, а, наопаки – кръгът се създаде, за да се намерят хората. Подиряха мнозинството. То им бе необходимо, за да компенсират липсата на творчески сили. Оценяваха ролята му за създаване на оня култ към собствените си персони, който именно ги насочи към „идеята“ за разни задруги и кръгове. Но – всяка услуга се плаща. Тая свита, която те придружава навсякъде и е на твоя страна каквото и да вършиш, която постоянно пише за тебе „статии“ и разправя, дето седне и дето стане, се състои също от хора с амбиции. Те също искат и ти си длъжен да поддържаш и последния от тях, със сигурно може би съзнание за неговото нищожество. Това е опасен ангажимент, път на подхлъзване, в който, без да спасиш тях, можеш да бъдеш сигурен, че ще провалиш себе си. По тоя път литературните задруги и кръгове у нас се обърнаха на бюро за рекрутиране „сътрудници“ и сътрудниците от всички страни наистина се явиха. Колко мъчно се проникваше преди войните в списанията – и кой бездарник днес не може да намери място там! (Ако не намери, ще се събере с други подобни на него и ще почне сам списание.) Да го поддържа – ще има винаги кой: в краен случай – някоя политическа партия. О, партията – там той е по-силен от другите, защото зад гърба му стои маса, готова лесно да го направи свое знаме дори. С една дума – организираха се амбициите, за да се противопоставят на други, и в това се изчерпва импулсът, който движи задругите и кръговете. До какво сведоха те литературния ни живот – знае се. Алармираха го, направиха го площаден и циничен.

Онова, което се пише във вестниците, е в голямата си част тяхна инспирация. Те са във връзка с

ежедневната ни преса и с това подхранват едно и без това голямо зло на литературната ни съвременност – вестникарската критика. Имах вече случая да кажа няколко думи за нея. Там са – с няколко само изключения – най-излишните „сили“ на литературното ни производство. Защото не вестникът подири писателя, а писателят подири него. В първия случай несъмнено вестникът би поускал по-друга компетентност и би приел наистина една що-годе отговорност за онова, което се пише в него. А сега той се просто предостави на случайността и тая случайност изпозваха писатели, чиято амбиция е рикоширала, и „критици“, които намериха там най-леката си кариера. Каква ще бъде тяхната „дейност“ – може да се предвиди: едните – да отмъщават на сегашното заради миналото си, другите – да гусят винаги тактичeskото разрешение на всеки въпрос, т.е. да експлоатират обстоятелствата и хората според случая. По моя начин успя да се създаде у нас моя особен род критика, в който най-излишното нещо е моралът. Невинаги формите на нейното отрицание са отрицателни, това е най-подир неприлично. Отрицание е и начинът, по който „хвалиш“, и онова, което си намерил да хвалиш. Колко вече проверени безгарници се възвестяват във вестникарските колони като носители на не знам какви творчески откровения, коя амбиция не си е наредила да бъде призната! Други – все пак по-добри – имат за принцип да не осъждат никого, да не поставят въпросите пряко, да се плъзгат приятно и леко по повърхността; тъй са оплетени отрицанията им в уговорки, насърчения и очаквания, че и най-безнадеждният да не се обиди, да вярва, че има нещо у него, че остава само да го развие, да го обработи (но, о! никога да не бърза) – всичко друго ще гоиде с време и труд. Одобренията им често изглеждат тежък гълаг: с много резерви и условности –

във всеки случай без да се почувства живият нерв на възторга. Обикновено те пазят критическите везни в такова равновесие, че не може да се разбере кога на тях е поставен един грам, кога граничен блок. Снизходителността, с която раздават похвалите; крайната предупредителност към очевидни бездарности; фамилиарният тон на обръщение към публиката – това е тъй удобно, тъй удобно! Ти минаваш пред всички с тая доброжелателна усмивка и всички се правят, че ти вярват, защото – ако никой не е достатъчно доволен – всички са пък и недостатъчно недоволни, за да ти се сърдят.

Тъй литературният ни живот се развива в един анархически безпорядък, дето става мъчно отделимо кой какъв е и де е. Читателят е объркан, дезориентиран, вниманието му е разсеяно на хиляди страни, не знае кого да слуша, на какво да се спре, какво да чете, какво да цени и да обича. Дереейството и простащината триумфират в тия „бележки на деня“ и никой не смее да се възмути, наопаки: умълчават се едни – за да не попаднат в колоните, присламчват се други – за да изпросят някоя ласкава дума.

* * *

Да се промени манталитетът и моралът на литературните хроникьори от само себе си – напразно е да се очаква. Но значително ще се отбие охотата им, ако престанат поне да се инспирират от разни честолоубци – писатели, актьори и художници, – т.е. ако тия разберат ефимерността на услугата, която им вършат. Ала главното оръжие е – отпорът на сериозната литературна критика. Тя трябва да ги унищожи в съзнанието на интелигентния свят.

Издигането на истинската литературна критика е първото средство за избистряне на литературния ни живот. Не е сега място да се говори каква трябва да бъде тя по същност – за нейния метод и отношения. Важно е преди всичко да се постави тя пред своята отговорност, да съзнае задачата си на двигателна и дейна сила в литературния ни живот. Критиката – това е филтърът, през който мътният литературен порой ще се процеди, за да останат само най-чистите струи на творчество. Тя е социална дейтелност от най-висш разред и тя трябва да се издигне до амбицията да бъде такава – иначе не е достойна за предназначението си.

Инцидентно г. В. Пундев подигна въпроса за създаване авторитетна критика у нас. Трябва преди всичко да се съгласим какво да разбираме под „авторитетност“: тя не е само едно понятие на интелектуални и морални качества, но неминуемо – и едно отношение: на публика към критик. Може една критика да притежава всички качества на авторитетност – и все пак да не бъде зачитана за нищо. Важно е прочее каква е нейната сила на въздействие върху писатели и публика.

Не мен се пада да говоря каква литературна критика сме успели да създадем. Но дължен съм решително да отрека правото на разни обидени или премълчани писатели – те да се произнасят. Очевидно тям последни принадлежи думата. Има една задължителна скромност за тебе, ти, който си издал една сбирка стихове или един роман – да я предоставиш на свободна оценка. И ако предварително предявяваш отвод срещу цялата литературна критика – това значи да издаваш не толкоз недоверието си към нея, колкото собствената неувереност в делото си.

И така, когато говорим за липсата на авторитетна критика у нас, трябва на първо място да посо-

чим най-големия ѝ враг: 2-га авторите. Ролите се размениха – критикуваните станаха критици. Днес наистина не можеш да кажеш две думи, нито похвални, нито отрицателни, за никого – свободно, без да излязат десет души неговии приятели или врагове да обясняват защо си бил имал това мнение, а не обратното. Пише се за критиката повече, отколкото за самите произведения. Защото за да кажеш нещо за произведението, трябва да си го прочел, проучил, да се помъчиш да откриеш нещо и да го формулираш; с една реч, трябва труг – когато да обругаеш някого за една статия, не трябва нищо. Това е едно от най-отрицателните явления на литературната ни съвременност – *паразитната критика*, която сама не казва нищо, не се занимава с нищо, а чака какво ще кажат другите, за да ги шантажира. Вижте колко студии, сериозни проучвания и критически есета имаме, а колко подлистници, бележки на деня, антрефилета, брошури – в които се занимават с тях.

Винаги до голяма степен е и в самата ни литературна критика, която – разединена и по най-очевидните въпроси – се остави да бъде бита по части. Разприте, които се развиват в нея – на почвата също на лични съревнования, – отнемат до голяма степен моралния ѝ кредит. Но когато се говори за тия раздори, малка полза ще има само да се констатира и да се изкаже доброжелателство да престанели. Трябва винаги да се дири кой предизвиква, кой пръв излиза. Твърде удобният неутралитет: не желаем да се месим кой е крив, кой прав – няма да доведе до нищо. Който иска да бъде съдия, няма да отбягва своя дълг, а трябва да проучи внимателно и честно случаите, да определи отговорностите и да даде всекому заслуженото. Ако няма тая смелост, да не се залавя за тая работа, да стои настрана.

Не един път съм имал случай да посочвам кое ражда тия разпри – тая мания на изключителност и в литературната ни критика. Всеки гири глупавата самоизмама, че той пръв казва, единствен казва, всичко казва. Това личи в тоя невинен наглед факт, че никоой не смее да се позове на другиго, който е писал преди него, макар да е казал съществени неща, да взема повод от него, да развие, разработи мисълта му или само да я коригира. Няколко примера, които дадох, останаха без резултат. Всеки обаче счита много необходимо във всяка своя работа да цитира всичките си „статии“ и антрефилета, с най-подробно библиографично указание. Очевидно авторитетна критика не ще се създаде с позоваване на собствения ни авторитет пред самите нас.

Забравя се, че никоя критика не може обгърна и покри цялата същина на едно поетическо произведение или един писател. Винаги ще останат тайни, източник на все нови и нови открития. Ако всяка критика ни дава само една – макар и едностранна, макар и относителна, – това е достатъчно: от всички ще се установи, което е цялата истина за писателя. Литературната критика става по тоя начин дело на сътрудничество. Толерантността към различните мнения – в тая област на най-субективните отношения и разбирания – е едно етично задължение. „Толерантността, казва Жул Леметър, е извънредно мъчна добродетел. За някои тя е по-мъчна, отколкото героизмът. Тя изисква голямо усилие, постоянна бдителност върху сами себе си. Тя е съвместима с твърдостта на убежденията, защото познава цената им и това не ѝ позволява да ги мрази у другите. Тя предполага уважението на човешката личност. Толерантността най-подир е едно от имената на критичния дух: но тя е така също и едно от имената на скромността и ми-

лостта. Тя е милостта на разума.“ Ала веднага трябва да се изясним: толерантност, разбира се – към мнения, които идат от едно добросъвестно и честно изучаване на въпросите и са искрени. Непроверените, непочиващи на нищо, безсъвестни твърдения, които често са в противоречие дори с интимното убеждение на оня, който пише, са изключени от тая привилегия: Защото те не са никакви „убеждения“, а злоби и ненависти и трябва да бъдат безпощадно унищожавани.

Искреността в областта на художествените преценки не е освен художествената съвест. Не може да се иска онова, което говорим, да бъде непременно вярно; въпреки всичко може и да грешим. Но то трябва да бъде – което мислим и чувстваме. На тия страници неведнъж сме имали случай да се борим с тартюфството в литературната ни критика и винаги съм се чудил на тая наивност, която го прави възможно: да мислиш, че с аларми можеш надви. Колко пъти с тях са „побеждавали“ истината, но има ли случай някой да е успял? Да не привеждаме примери от близкото ни литературно минало – когато времето тъй скоро е възстановявало нещата, за да се види безрезултатността на всяко нечестно усилие. Да не разчитаме прочее на никакъв авторитет, да разберем, че никоя убедителност, никоя ловкост на най-гениалния дори не може да го спаси, ако не е прав. Просто егоистичното чувство да не бъдем осмени от времето и обществото трябва да бъде нашият предпазител.

Ако литературната ни критика намери именно социалната си съвест, невъзможна, мисля, ще стане онай котерийност, която сега я дави. Защото социалното чувство е винаги източник на един морал и на една отговорност. Удовлетворението, което ще намерим в него, е много по-високо от признанията на близки и далечни писатели, които едва ли нещо могат да

ти гадат. Тъй пред нас ще застане нещо по-голямо и от най-големия писател: родната литература, обичайта към която ще ни бъде верният водач.

* * *

В тая литература ще останат само ония дела, които могат да устоят на бега на времето, т.е. които имат елементи на известна трайност. Кои са те? Като признаем, че установяването им е въпрос на лични качества и сили, мисля, че и в тая област на най-голямата относителност на нещата могат да се приведат някои общи положения, от които да се водим.

Няма трайно поетическо произведение, ако то не носи истината на една оригинална и значителна личност: една съгба, един нов свят, една изключителна чувствителност, с която се възприема външният мир. Тая истина трябва да се стремим да открием и не я ли намерим, можем да оставим книгата, много няма да изгубим. Защото тя може да носи всички качества на една свършена творба и ще ѝ липсва последното, без което все пак е нищо: откровението. Нищо ценно произведение не е излязло из простата ловкост да се пише – да се строи и фантазира. Затова трябва да правим тънко разграничение между *поезия* – което е проява на самопроизволен строй на душата, и *поетизация* – съзнателно нагаждане на известен строй. Кой днес например не може да изпоетизира един пейзаж, една любов, едно социално чувство? Това едва ли вече не е достояние на всеки културен човек. Ето, гледайте: интересен мотив, хубави образи, виртуозен стих, всичко както трябва – хубаво! Уви, да се каже днес, че едно стихотворение е хубаво, е все едно нищо да не се каже. То е звук, който не говори, жица, която

виси във въздуха, факт, който ви спира при себе си и не ви отвежда по-нататък. Именно неговата самота – тъжност и самопредел са, които изключват живото му въздействие. Защото, нямайки перспектива зад себе си, то не може да открие никакви перспективи – емоционална или фантазна – и у нас. Остава без отражение. Друго е с поезията: чувствате, че зад стихотворението стои нещо по-голямо от него и по-интересно от него – един мир, от който е дошло. Той е неговият дълбок фон, на който израства и получава измерението си.

Личността е винаги *вътрешно единна*. Колкото и да са различни нейните прояви, те изхождат из една основна стихия – това е психическото, нервно и фантазно сложение на твореца, – на която той не може да изневери. Ще я откриете във всичко: в осезанието на нещата, във формите на преобразението им, във вътрешния ритъм – най-сигурния показател, защото това е пулсът на сърцето, движението на ръката, неговият нерв. Може работата да бъде малка, незначителна по съдържание, незавършена, несвършена, но тя винаги личи. По думата веднага ще познаете автора ѝ. Тя е негова и само негова, макар и груги да я употребяват, защото у него е получила някакво единствено значение. Наопаки, дето липсва личността, срещаме се с качества, по които не можете възстанови никаква духовна конструкция; те са дъга, от която всички радиуси отиват към разни центрове. Думата там е винаги намерена, а не е дошла; образът може би уместен, но не необходим (вий сами някога може да го замените с груг); ритъмът – не вътрешна музика, а – монтаж.

Личността може да бъде статична, цялото ѝ творчество да е завъртяно около една ос, т.е. около един основен мотив, който се разработва до безкрайност. И все пак той ви държи, защото виждате в него-

вата нюансировка тия нараствания, стихвания, преплитания – разрешава се една движеща се стихия: един живот или едно дълбоко състояние на душата. Обратно, статичността в безличната поезия е винаги монотонност и досада. Това е безсилието, което е изчерпало възможностите си.

Когато личността е динамична, винаги можете да проследите как поетът върви към все по-нататъшни саморазрешения. Колкото и да се трансформира – той не ви изненадва, защото това става вътрешно необходимо, очаквате го. Може да се види как едно състояние изхожда от друго, как се ражда из него, как се среща и сблъсква с трето, за да се прелее в него, да го победи или да се разреши в съвсем ново – и в тая прогресивност на движението винаги има една логика. Можете да се върнете от последния момент назад и да стигнете началото. Там, дето отсъства личността, това е невъзможно; не можете свърза два момента, не виждате отде идат и се озовавате пред най-чудати „превъплъщения“, които показват, че авторът просто чака деня, за да види какъв трябва да бъде, върви на-там, накъдето духа вятърът.

Личността ви винаги подчинява. Вий желаете да бъдете моя герой, да преживеете тая любов, да бъдете там, някаква нова сила се ражда у вас, вий сте една мечта или един устрем. Това е една нова действителност, в която се претваря вашата. Когато излезете из нея, вий носите тая тайнствена връзка с нея, вий сте по-друг отпреди. Там, дето липсва личността, вий се възхищавате от произведението – и то ви гържи чужди, равнодушни. Не преминавате тая граница, заг която изчезва вашето аз; една трезвост винаги ви гържи буден, бдителен и ревнив да не го изгубите.

* * *

Делото на извънредната личност винаги пада в посока на националната *литературна традиция*. Защото личността е все пак продукт мистичен и загадъчен на набраната творческа енергия у народа. Тя не избухва във въздуха, а предполага в себе си духовния опит на поколенията и колкото и да се отрича от тях, свързана е с тях чрез онай мистична общност, която създават природата и вековете. Тая нишка, която можем да открием у всеки велик, е литературната традиция. „Традицията, казва Емил Фаге, е нещо тъй съществено за един народ, както коренът за дървото; един народ, който в развитието си се изтръгва из нея, не може да успее, уморява се и рискува да се разруши в усилието си.“ Не попада ли един писател в нея: той може да зашеметява своето време – поради новото и всякакви други качества, – но утре то ще го отвлече със себе си, ще бъде бързо изживян. Няма велик, който да не стои във веригата на литературната традиция, да не е нейно звено. Чрез нея колкото и различен и отричащ другите, той е свързан с тях. Нима Пушкин, Гогол, Толстой, Достоевски, колкото и различни в творчеството си, не носят все пак ония особености, които образуват великата традиция на руската литература. Назовавайки Юго, Зола, Бодлер, Валери, ний назоваваме нещо повече от това, което е всеки един от тях: француския дух, който е намерил у тях различни преображения и който в основата си все пак остава, какъвто го е определил Фује в книгата за психологията на френския народ, тъй различна от психологията на славянските народи.

Ний нямаме нито дори начало на разработка на националната ни психология, за да имаме един показател кое в нашата литература е органически свързано с

нея. Затова заключенията биха били прибързани, макар че могат да се посочат някои особености – рожба на племето ни, природата, съдбините ни, на робството и на късното ни явяване на културната арена. Но ний можем да се задоволим с това само: да проверим доколко един писател се явява двигателна сила в литературното ни развитие, т.е. доколко по процес на творчество, мотиви, въображение и пр. предполага предишните – и заедно с това ги отрича, за да върви напред.

Едва ли у нас традицията не се счита равнозначна на консерватизъм – едно недоразумение като толкоз други. Отъждествяват я със застой, без да се помисли, че тя е едно понятие на динамика, защото традиция – това е движението през векове и стрелката на това движение. Традицията не е норма, а жив и непрекъснат поток, за който спиране няма. И най-революционните моменти в развитието на една литература (виждало се е, когато мине време) се носят от нея. Ако ни се е струвало, че я отхвърлят, то е, защото не можем веднага да оценим вярно историческия смисъл на онова у тях, което свързва миналото с бъдещето. Спомнете си борбата на Пенчо Славейкова срещу Вазова; или труса, който произведе преди седем-осем години експресионизмът, когато на мнозина се струваше, че ето, всичко загиба. Сега спокойно виждаме, че бе необходимо; изигра ролята на тласък и от миражните му следи остана само онова малко, на което вече можем да намерим място в развитието на литературата и живописата ни.

* * *

Обикновено противопоставянето на традицията се изразява в противопоставянето на „стари“ и

„млади“. Също едно недоразумение. Колко такива етапи преживяхме! Преди години Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров изместваха Вазов в името на младостта; но ето, други се явиха след тях и те станаха „стари“; днес се задава нова фаланга, която мисли, че светът се почва с нея; след десет години ще почне да ги изместят нови и те ще бъдат „стари“. Слава Богу, опитът ни научи да бъдем малко по-мъдри. За да посрещнем младите, няма нужда да отричаме ония, които са пред тях, а трябва да улесним процеса на приемственост на една генерация от друга.

Мъчно е наистина да се установи онова, с което една генерация е свързана със своето време. Рязка линия между тях няма. Едни писатели почват с една генерация, по време принадлежат към нея, а творчеството им е свързано със следната по-млада: Елин Пелин. Или, обратно, трябва да се отнесе по-назад; Кирил Христов – след Вазова. Когато се направят необходимите размествания, могат вече да се дият общи характерни черти, които отделят едни 10–15 години от други.

И тъй, постепенно дойдох до задачата си: творчеството на две генерации. Едната – която почва току-що преди войните и продължава днес; друга – която почва наскоро след войните.

Една задача трудна по много причини. Доколко общите положения, които изтъкнах, ще могат да ме улеснят – не знам; във всеки случай ще се ръководя от тях. Те ме ограничават – да говоря само за ония, които дават материал да бъдат характеризирани като по-големи или по-малки творчески личности. За другите групи ще кажат – които ги виждат и чувстват по-добре.

Това е крайно благоприятно обстоятелство – на него твърде много разчитам, за да избегна да стана лош, без да съм принуден да бъда неискрен.

II

Поколението, което почва току-що преди войните, заварва в литературата ни поетическата хегемония на Пенчо Славейков. За да установим прочее неговата приемственост от предишната епоха и едновременно откъсването му от нея, трябва да се върнем към Пенчо Славейков. Сигурно това ще ни накара да идем още по-назад – да възстановим един поглед подалечен и общ върху литературата ни.

Епохата на Пенчо Славейков – големия семафор на поетическото ни развитие – бе епоха на борба за творческата личност, за извоюване нейната вътрешна свобода. Славейков се бори не както погрешно и произволно се приказва понякога, за принципа „изкуство за изкуство“, а за изкуство, изтръгнато от тенденциозността, от публицистиката, от гудактизма; изкуство, което се разгръща над тесните рамки на политическото, обществено и битово ежедневие към безкрайните хоризонти на живота и на идеала за живота. С тия си домогвания той още първия момент влезе в конфликт и рязко се противопостави на Вазова.

У Вазова трепти нашата поетическа ранобудност. Всичко той превръщаше на възторг. Това е радостта на неговия дядо Йоцо – всичко е за него хубаво и мило, защото е българско. Като Некрасов и Вазов могъл би да каже за България: „Да, только здесь могу я быть поэтом.“ Това не е толкова патриотизъм от идейна категория, колкото органична връзка, непосредна и безкористна, както обичта на детето към майка си. В цялата поезия на Вазова е ясно самоотношението му – поет на България, чието призвание и *дълг* е да бъде „ек“ на радостите и страданията ѝ, на всичко, което е история на всеки неин ден. И Вазов *възпява* всичко – природата ѝ, земята ѝ, събития и герои, минало и

настояще. Отношението му е предварително определено, *оптимизмът* у него иде от съзнанието, че поетът затова е поет, за да крепи вярата у народа си, да му дава крила, когато клюмне. Вазов остана оптимист и след катастрофите и след тях той написа „Под гърма на победите“. Пораженията – за тях да не се говори! Историцизмът у него се мотивира от същото съзнание – той е винаги заинтересован: героичните личности и събития на миналото той призовава, за да ги даде като стимул на настоящето. Това отношение към народ и събития определя и много от формите на неговата поезия: го голяма степен гитирамбическия ѝ характер; тия преки *обръщения* към поколението; гудактичния ѝ тон; полемиката в стиховете му (той обича да аргументира и да спори); също – риторичната ѝ сентенционна фраза.

Тъкмо в това е силата на Вазова – да се носи с общонационалните събития, с общонационалния патос, да ни туря в движение чрез неговите възвишени импулси. Но такова едно творчество вече по самия си извор и по своето естество се ограничава само във времето. То е възможно само докато черпи и се подхранва от значителна историческа сюжетност. Първите години след Освобождението Вазов я имаше. Националната душа все още бе единна – всички все още живееха с романтизма на освободителната епоха. Вазов покриваше с поезията си общонационалната ни психика – още нераздвоена, проста, доловима в една посока. Но времената вървяха и раздираха всеки ден булото на опиянението от свободата; животът се откъсваше от жиците на героичната романтика и се слагаше в своята трезвеност; други цели и други задачи изникваха, нови поколения се раждаха. А Вазов оставаше със своя оптимизъм, със сърдечно примитивния си мироглед за нещата. Той не забеляза как животът се измести и

как гумите му престанаха да бъдат истина. Непогранвано от велики събития, неговото вдъхновение почна да отпада. Върна се чак в „Скитнишки песни“ – когато излезе отново в природата.

Очевидно оня образ на България, който Вазов носеше в себе си, бе изменил своите черти. Всеки остана само със своята собствена съдба. Общонационалната психика се разби – градска и селска, еснафска и интелигентска, на заможни и работни. Но още сме в началото на тая диференциация, на това слагане и формиране на живота, на разместване и устройство на обществените пластове – и в тоя процес не може да се създаде нищо с трайна значителност, характерно и с дълбочината на национална черта. Говоря, разбира се, за градския живот, не за селския. Градският живот първа трябваше да добие своя образ. Засега там имаше само едно, на мястото на предишния идеализъм – разгара на егоистични лични стремежи, които вместо герои създаваха нищожества. Какво можеше да вдъхнови писателите? – Нищо положително. По необходимост, по силата на своето призвание те трябваше да бъдат *изобличители*! Алеко Константинов, Михайловски, по-късно Г. П. Стаматов, дори сам Вазов („Епоха кърмачка на велики люде“, „Службогонци“ и пр.). Опитите на А. Страшимиров да изнесе идейни герои из градския ни живот по онова време не успяха не толкова по липса на талант (бляскаво проявен в „Смях и сълзи“, „На кръстопът“, „Есенни дни“), а защото сам животът не бе имал време да формира жизнени типове с по-широка социалнопсихическа значимост. Затова у Страшимирова всичко още е „блуждения“ и „тревълнения“, в чиято мътност е ферментиращата, идейно и психологически неизбистрена съвременност, когато „идейниците“ нямаше на какво да се опрат, изглеждаха гонкихоти. Не само той, и Вазов не успя в „Нова земя“ да

намери и определи градски типове – Вазов, който ни даде прекрасни образи из еснафския живот.

Наопаки, развиват се фейлетонът, епиграмата, сатирата. Това е момент в нашата литература на грубо шибане на карьеристичната интелигенция, която излиза на преден план в обществения ни живот. *Публицистичният стил* в произведенията на Михайловски, у Алеко Константинов, в някои работи на Стаматова трябва да се приеме като израз на жива реакция срещу съвременността, като израз на чувство за интересовано – макар най-непосредно – у всеки писател с темперамент на общественик. Тенденцията, а понякога и *тенденциозността* в техните произведения иде оттам, че те не приемат живота, а го отхвърлят – дият следователно ония негови страни и прояви, дето той най-силно може да бъде уязвен. На такива поети и на поети в такива времена е чуждо самочувствието на богоизбраност, на певци и *водачи* на своя народ, с каквото живее Вазов. Него го създаде великото време – което, уви, отлиташе вече...

И все пак, ако погледнем по-отдалеч, ако искаме да направим едно по-голямо обобщение, ще видим, че – колкото и различно – в творчеството на всички има черти, които позволяват да ги определим като един етап в литературното ни развитие: у всички то се слага върху едно *социално самочувствие* – независимо дали това е патриотическият възторг на Вазова, или изобличителният хумор на Алеко Константинов, гръмката сатира на Михайловски или битовото изображение у Вайкова, народническата романтика на Страшимирова или упоритият сарказъм на Стаматова. В поезията и белетристиката си те осъществяват, по израза на Овсяников-Куликовски, своята „обществена стойност“; безразлично дали приемат, или отхвърлят живота, творчеството им е пряко импулсирано от не-

го – в последна оценка те могат да бъдат характеризирани като общественици и моралисти.

Това е – в разни посоки и в различни художествени степени – *реализмът* в нашата литература, рядко наистина задълбочен, но който е една от най-плодоносните епохи на белетристиката ни. Изображението у всички писатели е предметно, каквато и да бъде поетическата фантазия, с която си служат. Стремят се да дадат действителността, каквато е. И понеже в нея няма нищо, което да пробуди мечтата, в произведенията им липсва възвишаващо активният елемент, който превръща всяко изкуство в твореща сила на живота. Те са зависими от своя ген и не вещаят бъдни дни. Останаха с недоволството си – без да посочат звездата на своето време.

* * *

Очевидно връзката между личност и колектив бе скъсана...

Това скъсване намери най-смелия си израз в поезията на КИРИЛ ХРИСТОВ. Много естествено е – при една общественост тъй разбита, безидейна, без свой патос – младите духовни енергии, вместо да бъдат тласнати към съзидателна работа, да се отпрегнат и да подирят самоутоление във веселите часове на живота. Хедонистичните пароли се явяват тогава сами. Бохемството става естествена атмосфера за тяхната личност, която – за да бъде продуктивна – винаги дири една хипноза; един висок стремеж или... самоопиянението.

Свикнали сме винаги да изтъкваме само чувствеността в Кирил-Христовата лирика и да я отричаме заради нея – без дори да обръщаме внимание, че в

нея е преплетен толкова много елегичен скептицизъм и неудовлетвореност. Ала на времето си неговата еротика бе освободителна стихия за поезията им; тя ѝ възвърна онова, което бе изгубила – темперамента. Прочетете „Химни на зората“ – те откриха клокачи извор на непосредните, лични и интимни чувства и преживявания, за които грях бе по-рано да се говори. Вече поради самите мотиви стихът взе да се отърва от своята високопарност, стана искрен, макар неговата искреност първоначално да бе – гързостта. Можеше да се предполага, че изобщо и поетическото възприятие ще се изтънчи: то подири символа, макар още зрителен само, в трепетните акварели на „Тихи песни“. С тия песни Кирил Христов даде на поезията ни първите средства на *импресионизма*.

Ала от реалите на литературното ни развитие, по които тъй бързо вървим, тия факти и оценки остават някак настрана. Значението на Кирил-Христовата поезия от нашата гледна точка трябва да се редуцира до – освободената първичност на чувството, в което той отстоява абсолютно право на *самоизживяване*. Личността у него е независима от всяка социална и нравствена мотивировка – нищо от нея не се *иска*. Предоставена на жизнения си инстинкт, тя дири и постига себе си в самозабравата на мига. Тя няма никакъв идеал – и той не ѝ е потребен; неудовлетворена е – и все пак жаждушца; не знае накъде отива – и бъдещето я не плаши. В лириката на Кирил Христов личността сякаш си откъщава на колектива, чиято жертва бе дотогаз.

* * *

Не може и да се мисли, че дълго време ще остане там... Поетът все пак е продукт на набраната духов-

на енергия на нацията и трябва да ѝ върне онова, което е получил от нея, не безцелно да го пропилее. Той е една от най-дейните, организиращи сили на колектива и в духовно най-разстроено и пусто време трябва да носи една *вяра*. Когато я няма във – трябва да я намери у себе си. Инак казано, интелигенцията, чийто най-висок изразител е той, трябва да се издигне отново до своя месия – водач на своя народ, – инак е недостойна за призиването си.

И ето – апологетът на силната извънредна личност – ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ – я поставя пред нейната задача. Той я издига до самосъзнанието и смисъла на нейната *предопределеност*: знакът на избраничество е нейната свобода – и нейното задължение едновременно. Тя е мярка и закон на живота, следователно трябва да служи на живота, не на себе си. По този начин индивидуализмът на Пенчо Славейков прави кръговрат и стига обратното си начало, както вярно е обяснено в статията на г. г-р С. Казанжиев за „Индивидуализма у Славейкова“ („Златорог“, г. II, кн. 8). Връзката с колектива е възстановена, но по обратна посока: не личността следва него, а той трябва да се издигне до личността по пътя на идеала, който му сочи. Личността узряваше, време бе тя да внесе в колектива свои духовни достойния и ценности. Пенчо Славейков зове за подвиг. Той е олимпиец – и не престава да бъде борец. Вече по въздействието си неговата поезия е *идеалистична*.

За една нация, която тъй късно се е явила на арената на световната култура, Славейков считаше, че тия достойния тя може да получи от чуждия опит. Западната култура – ето драгоценната съкровищница. Чрез нея българският дух ще се *активизира* – като се внесат в нашия живот стимулите на по-високи естетични и етически категории. Считаше, че приоб-

щението му със западната култура ще му даде мярката и средствата да познае себе си. Защото само един културен дух може да стигне до това познание – примитивният остава при тъмната непосредност на инстинкта, изгубва се във фактите и не може да прозре същината си, да я сложи на вярна оценка.

От това гледище Славейков считаше, че външните събития, в които се слага нашата история и нашият живот, малко изразяват дълбоката същност на националната душа. Изкуство, което е зависимо от тях, е по необходимост анекдотично, повърхно и лесно добива цената на хроникьорство. То преминава с геня си – заедно със събитията, които са го родили. Поеът трябва да проникне зад тяхната променливост и да улови в тях онова, което е „в промени непроменно“, в което се отразяват устойчивите, неизменни черти на националния характер. Това е оная опорна основа, която Тен сравнява с гранит – той изтрайва през целия живот на народа и служи за всички по-сетнешни слоеве, които в последователните периоди на историята се напластяват на повърхността и които може би ще я начупят и изменят външно. В тежкия и грандиозен епос на „Кървава песен“ Славейков се опита – през нашата героика – да изнесе именно тия съкровени сили и черти на народния ни характер и бит.

За да се проникне до тях, потребен е дух, вътрешно уравновесен и хармоничен, в чиято дълбока прозрачност събитията и нещата утайват своята истина и мъдрост. *Съзерцанието*, а не непосредното преживяване става по този начин определящият момент в творческия процес. През него и личната съдба на поета става обект на наблюдение и оценка; важно е не онова, което се случва, не непосредствената жизнена реакция, а – в което може да се открие трайна естетическа стойност. Затова в творчеството си Пенчо

Славейков е повече художник, отколкото поет в условния смисъл на думата – по-скоро в „Епически песни“, отколкото в лириката си.

С това чисто съзерцателно отношение той пристъпи и към народното творчество, в кръщение с което считаше, че нашата поезия единствено ще се възроди, защото там именно са съкровениите сили на *родното* – фантазия, светоглед, мит – в които ще намери тя безкрайното си преображение. В народното творчество Пенчо Славейков подири това, което покриваше неговия идеалистически стремеж – мотиви от естетична и етична ценност, които даде в мрамора на „Епически песни“, най-високия купол на поезията му. Емоционално-примитивната ѝ сила обаче още я няма у него.

Нещо подобно се случи и с П. Ю. Тодоров. Колко много росни наблюдения има в неговите идилии, как бистро понякога клоkochи у него родната реч! Ала той бе син също на онова идеалистично време и премного искаше да даде и да намери *себе си* в живота. Етическите проблеми, с които сам живееше, той се опита да открие и да разреши пряко в народния бит и – нагхвърли целта, изнасили бита. Вместо свободно да го изфантазира, той го подчини на тъй наречените свои „математи“. Оттук чисто разрушеното единство в неговото творчество, чиято ос се постоянно изменя: ту най-непосредно, нежно-влюбено изображение на бита, ту отвлечени идейни спекулации, на които очевидно той не се поддава. (Струва ми се, някога г. П. Росен бе загатнал това.) Там, дето П. Ю. Тодоров бе верен или остана по-близо до бита, като в „Зидари“, или дето битът донякъде се поддаваше на социалноетическите му построения, като в „Първите“ – успя. Но едва ли не в повечето от идилията му, както и в „Змейова сватба“, конфликтът между бит и фантазия е рязък и единството на работата там остана неразрешено.

Това е може би съгба на ония, които дият, които дават формулата на един стремеж – да не го осъществят или да останат в началото на неговото осъществение. Така Пенчо Славейков посочи избора на народното творчество, а други, с по-прости сърца, го намериха. Неговата задача е повече да изясни пътя към него и затова *теоретизирането*, тъй неизтощимо и упорито у него, е неотделимо от непосредното творчество. Много негови страни ний възприемаме под внушението на онова, което той говори за себе си, за домогванията си в изкуството. Като във всяка епоха, когато е родена една нова вяра, ония, които носят откровението ѝ в сърцата си, чувстват нужда да разнесат нейното слово на другите. Има нещо апостолическо и у Славейкова, и у П. Ю. Тодорова – не само в нравствените и културни задачи, които поставиха на разрешение на изкуството и живота, но и в личния патос, който ги носи.

Тоя патос е голяма степен рационалистичен. Това най-лечи в тезата им за личността: те слагаха вярата си в нея – да се преобрази животът, като се преобрази всяка личност, – повече върху нейната *воля*. Наистина Пенчо Славейков успя да утвърди нейната *самоценност* и в поезията, и в творчеството на живота – но у него тя е все още само *осъзната* и не непосредно *изживяна*.

* * *

Демоничната натура на ЯВОРОВ е, в която личността доби емоционалната си разработка. Не че интелектуализмът е у него съвсем преодолян: личи в упоритото му самонаблюдение, в хиперболите на фантазията и главно – в психологичните схеми. Но Яворов е натура, която се изживява в пароксизъм. Представа-

те си *земната*, първично стихийната устремност на Ботева, пронизана от стрелата на най-остро, болезнено *духовно искателство* – тия две сили ще се срещнат, неминуемо ще влязат в бой и ще доведат до катастрофа. Те се така взаимно изключват, че никакво примирение между тях е невъзможно. Докато едната го тласка навън, към активност, към любов, към жертва за другите, другата постоянно го връща към самия него, туря на скептични везни всяко увлечение, издърпва опорите на всяка истина, която намери, и разкрива химеричността на всеки свят, който постигне.

Докато първата от тия две сили, ботевската, бе сама или вземаше надмощие в душата на поета, неговата песен бе жива болка за роба и за угнетения – струи се като кръв от ранено сърце. В „Арменци“ тая социална съвест и чувство на бунт достига своя апогей. В тях намираше разрешение борчески активното начало у поета. Роген в друго време и при други събития, Яворов може би би бил вестител и меч на ново бъдеще. Ала обществените движения, на които да се носи подобна една поезия, бяха все още в периода на теоретичното си изяснение – бяха още идеология и не една психика, от която да се импулсира и на която да се позове едно поетическо творчество. Наопаки, изобило взето, у интелигенцията ни тога възхождаше култът на личността, която се признаваше като единствена организираща и подемна сила в духовния ни живот. Чрез нея – и за нея! И експанзивността на Яворова лесно се отклони – вместо центробежна стана центростремителна. Разбира се, това не е случайно, дори вътрешно необходимо е – четете добре; и в най-ранната му поезия социалните мотиви са твърде лично и субективно изживени; изповедни, а не химнически; индивидуалистичната постановка на „Хайдушки песни“, чувството на самотност, скептицизмът и склонностите към раз-

мисъл върху личната съдба („Чудак“) показват, че социалното чувство е силно усложнено с психически елементи от индивидуалистически разред.

Те са именно, които по-нататък се освобождават и граматизират поезията на Яворова. Първ път кръсват раните си в кошмарната, дълбоко изстрада на „Нощ“, когато най-верният син на своята Родина, който се кълне в нейното бъдеще, се бори със своите химери. Кой побеждава – не може да се каже, но душата на поета излиза из тая борба разкъсана, изранена, в страшно изнеможение. Откъсната от своята опора и цел вън, тя става арена на противоположни сили. Някакъв инстинкт го тласка да се отгаде на земните влечения, но с бял меч неговият ангел-хранител стои над него и му сочи небесата. Когато той победи, Яворов ни дава триумфа на мечтата, екстазите на платоничната любов – нейната сребърна тръба или молитва. Ала на висините, на които се е дигнал, го обзема мраз и той стремглаво се спуща надолу – за да претърпи ново разочарование. Разрешение на тия две сили Яворов не намери. Любовта, към която страстно се стреми, той не може да постигне освен в самия себе си, защото тя е проекция на душата му; къде е истината и къде лъжата – скептичният му и безверен дух никога няма да установи; остава една истина само – страданието. Той остана сам с него и с душата си – плясък, на който не цъфна никое щастие. Крайният предел на това скъсване с всички връзки с живота е в неговата „Песен на човека“, дето поетът се проектира сам в пустотата на Всемира, на хаоса. Такова остро и трагично чувство на самота, такова осезание за нея – другаде не познавам.

Не, там поетът не може да остане, той ще намери процеп: може би тревожният му дух ще се възроди в светли прозрения на Космоса, ще разцъфне в общение с мистичните тайни на битието. („Нирвана“,

„По-близо до заход“, „Недейте я разбужда“, „Среднощен вихър“), а най-вероятно – ще подигри отново своя земен възторг. Чуйте тамбурена на игрищата вакханка, която среща – това е златният звън на живота, който му бе домилял!...

Яворов даде началото на *психологична лирика* у нас. Тя се слага не на житейски чувства и настроения, а върху основни *влечения* на човешката природа, чийто ход също има своя диалектика. Трагичното раздвоение и поривност на Яворовата поезия иде от заплетените им вериги, които той иска да разкъса. Тя е динамична – в изящните ѝ гребени е кристализирало морето на опожаряващи чувства и стремежи. Оттук тая сложна оркестрация на стиха му. За пръв път у него *музикалните* проблеми в поезия се слагат и разрешават по един бляскав начин. Но Яворов е и първият поет *символист*. Неговите символи – и на душата, и на природата – са същински емоционални формули, в които са заключени дълбоки тайни. Вие не можете да се отървете от тяхното внушение: един страшен или устремен образ ви преследва, погледът ви е в една звезда, някаква люлка ви люлее в тънката си мрежа или звучи удар на тимпан, пада една светкавица. Интензивността, остротата и крайният субективизъм на чувството не пречат на *класично* съвършената му форма.

Яворовата поезия ласкае и плаши, може да бъде лък, но ако сте слаб, може да ви хвърли в най-черна безнадеждност. Това е един революционен дух, който загина пред собствените си барикади.

А още по-нататък, това е личността, която иска да се утвърди като самозадоволяващо и самопосигигащо се начало. Естествено озова се в безизходност. Откъсната и разуверена във всичко, тя остана безпомощна и трябваше да стане плячка на сама себе си.

* * *

И все пак тя не загина. Из пепелта и пожарищата тя успя да излезе – закалена и пречистена в огъня. Разбира се, желязна броня бе необходима – за да устои. Ето, още нестихнали истеричните стонове на Яворов, разнася се рогът на поетическата суровост на ТЕОДОР ТРАЯНОВ. Той иде с чер панцир, на шлема му три магически знака: кръст, роза и стрела. Съдбата, любовта и неговата сила. Кой е неговият бог? Той е сам – бог или кумир – на себе си.

Траянов сам нарича своята лирика варварска. Считат го някои вестител на скитското начало в поезията ни. Има нещо вярно в това, макар че по-нататъшните обобщения, които се биха направили върху славянското и скитско начало в нашата поезия, биха били твърде рисковани. Бие наистина у Траянова някаква дива, първобитна сила – кръвта на нашите праотци ли е, на ония българи, които Аспарух е пребрел през Дунава – нечовешки корава, непокорна и властническа същевременно. Тя може да бъде инстинктът на разрушение, един скипър, а може да бъде и духовно *переродителна стихия*, чрез която се преобразява всеки, който мине през нейния пламък. Във всеки случай тя не познава колебание и нейната упоритост е щитът, с който излиза и стои срещу всички удари: като Муций Сцевола тя може да протегне десницата си над огъня или отива като древните християни на кладата – с химни! Тя приема и дири страданието – не като Яворов, за да изпита особения вкус на някакво сладострастие, а за да изпита своята *мощ*. Тая сила носи своя собствен творещ закон на живота и подчинява на него всекиго, до когото се докосне. Вътрешно раздвоение и противоречие е за нея невъзможно. Срецне ли неговите бодли, тя ще пречупи едина, за да го пронизе с другия, и с тоя кръст, макар разкъравена, ще бъде победителка.

Така остро и катастрофическо противоречие между мъжа и жената като космически сили, между дух и плът намира у Траянова своето разрешение. Яворов сам го предчувстваще. Спомнете си неговия химн „Да славим пролетта“ – там пълната враждебност изчезва в слиянето им, защото в него е единственото творещо начало на живота.

Там, дето свършва Яворов, почва Траянов. Щом чистата, серафична любов не съществува в реалността, той сам ще създаде нейната реалност. Той знае пещерата, дето се намира чашата на светия Граал – дори и блудницата, която стане достойна да получи неговото причастие, ще се прероди в чистота и невинност. Поетът я гири, за да се извърши великото тайнство. В тъмните клони, които разгръща, за да открие лика на своето щастие, той вижда – „трепери женско тяло в свободна нагота“. Влече го към него някаква също първобитна страст, хищна, всеподавяща, която иска да се изчерпи и самоунищожи.

При теб повторно слизам, о, зачатие
на лудост и на трепереща страст!

Кой е там? – Жената. Враждебната винаги на мъжа, неговата съдба и страдание, проклятието и възкресението му.

Ела – родена си за мене!
изваяна мечта
от моята гуша!
Ти щастие и божество,
от кал и лъчи изтъкано,
ти, страст на вихъра, дай вяра –
мечта отново да намеря!

От „кал и лъчи изтъкано“ – това са двете природи на жената: чувствената и духовната. Коя да се пробути – зависи от мъжа. Поетът ѝ поднася чашата на

страстта – в която бляскат смразените рубини на неговите *сълзи*. Грабни и пий! В нея е отражението на последното слънце. В жарта на алчната ненаситна страст ще изгорят черните сажки и от огнището ѝ ще се откъсне небесната звезда. Враждебността на чувственото начало трябва да се унищожи – чрез копнето на страданието, което ще пониже ненаситността на алчущето тяло.

Чрез мойта скръб през моя устрем мрачен
отново би се преродила ти:
през мойта скръб, кат през кристал прозрачен,
грехът на твойто смътно възжеление
ще блесне в най-пречистени мечти!
Чрез мойта скръб, чрез моя устрем мрачен
отново би се преродила ти!

Това е първата книга на Траяновите „Химни и балади“. Във втората чудото е вече извършено. Вместо предишните черни химни на страстта носят се херувимски песни на пречистението. Грехът е изкупен, над блудницата свети нумба на Магона. Тъй както Парсифал спасява Кундри с чистотата на своята любов, с преображението ѝ чрез божественото свое Аз.

Ела при мен – да коленичим
пред чистия олтар
на изкуплението горко.
Ела
с венец от тръни да обкичим
целунати от щастие чела.

Ела – пред жертвеника чист,
иззидан от мъглите
на блянове несвестни.
През грешна, ненаситна плът
проправиха сълзите
душевен светъл път.

Ела, измъчена светице,
накичена с сълзите на грехът!

Прероденият и чист дух се разлива в природата – в „Импресии и картини“, дето се носи хорът на светлото обръчение. Интересни са тия Траянови картини – те са пълни със сенсуалност, – природата е славослов, природата е лъчи на зората или сладострастен сън, природата е паяжинните жици на неговата болка, които разкъсани виснат по клоните, природата е звън на чучулига или тежкият гръх на орхидея. Те са *плътни* чувствени проекции. Отразено е в тях химическото състояние на неговата душа – душа на възроditел и победител. Победител в двубоя между Амур и Психея, който все пак свършва без победени: Траянов е намерил синтеза на двете начала – чувственото у Кирил Христова и духовното у Яворова.

Ала... в жилите на поета тече адамитска кръв и не трябва да се мисли, че неговото тържество над нейната разрушителна стихия ще бъде дълготрайно. Победата го опиянява, събужда отново гързостта му и инстинкта на властничество и с това предизвиква гнева на Бога. Близко до него, той се помисля равен на него и посяга да го смъкне от неговия трон. „Творец съм аз – създател и палач – из съсипните превъзможнал Бог.“ Но както Бог изгони Адам и Ева из рая, щом пристъпиха неговия закон, тъй той праща своя гръм върху оня, който си позволи гързостта на Прометей. Той дига своята благословия, връща всички ангели и праща на поета своето проклятие. В „Медуза“ той чувства вече неговите игли в собствената си душа.

Страшни богохулни закани – са отговорът. Поеът предизвиква божеството на разправа, излиза открито срещу неговия закон и е готов да хвърли целия свят в пламъци и пожарища, за да му отмъсти.

Неузвергнати, но-мощни,
нов мир ще сътворим ний,
на пагналия ангел
най-верните чега!
Ще сепнем божеството
с нови черни химни!
От него ще отнемем
звезда подир звезда!

Барабанът на суровия „Марш на варварите!“, с който се свършва книгата, възвестява – разрушението! Поеът отново възславя силата, дига черния ханджар и прокламира борбата на мрачните легиони. Заг неговото революционерство нескрита обаче стои жажгата му на диктатор.

Разрушението иде – над неговата Родина. И в „Български балади“ в картината, която разгръщат, е и гневът на поета, и гневът на Бога. У поета сега се събужда кръвта на неговите праотци и той взема от тях гръм и мълнии, за да изрече жестоката си присъда над своето време. Стихът му е – заклинание! Поразено е не родното войнство, а е счупен мечът на Аспаруха, низвергнато е племето ни из своето прегопределение. Той дига пагналия боен стяг, за да го посочи на родното войнство, което, уви, дири като ранен звяр прибежище назад. Черни лесове, пещерите и веригите на планините, небето и земята вземат участие във великата беда, във великия ужас и великия позор. Поеът тръбци, десницата му ту се свида в проклятие, ту се вдига към небето за милост, песента му е стенание на вековете. През цялото време като че ли бият камбани. Визионерството на картините и символните заклинания придават нещо апокалиптично на тая книга, в която е историческото прозрение на българската съдба. „Тайната на Струма“ и „Смърт в равнините“ открояват мистичната връзка на поета с Родината.

В *Песен на песните* (Трета вигилия) Траянов прави още по-дълбоко обобщение на българската съдба и главно формулира самочувствието си на неин отговорник, прорицател и съдия. С това той поставя поезията си и в един друг ъгъл на преценка – не само художествена.

Знам възражението ви: виш не можете да понасяте преди всичко митралюзата на неговия стих – отсечения му, чиличен строй, който сякаш следва някакъв метроном. Ала това е ритъмът, с който се нанасят удари, с който се събаря и гради, ритъмът – когато винаги имате един враг насреща си.

Вам е чужда неговата суровост, хладната му жестокост, липсата на една нежна и човечна отсянка. Ала недейте забравя, че прорицателят не може да бъде сантиментален, макар да разбира сърцата на другите.

Виш мислите, че поезията му е премного алогична, мотивите ѝ са мъчно разграничими, ни един момент не се фиксира в неговата трайност, на всеки ред може да ви изненада едно безсмислие. Прави сте го голяма степен – и все пак Траянов е поет.

Поетът не на посредното чувство, а на духовното *прозрение*. Чувствата у него винаги се заплитат в някаква проблема. И загубват жизнения си тон и значимост. *Над* тях стои поетът – по-силният от тях; суров в радостта и упорит в страданието. Страданието у него – това е стомана – в студения ѝ блясък е жарта, из която са източени блесналите ѝ прътове.

Траянов не може да бъде разглеждан като лирик. Емоционалния трепет и неговия стих никога няма да почувствате. Той е химнически. И поради това риторизмът и патетичността са неизбежни до известна степен. Това най-личае в неговия „Пантеон“.

Траянов може да бъде считан и символист – без това да му придава или отнема нещо. Но той не е гекзамет, защото носи коравата гуша на варварин.

ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

ПО СЛУЧАЙ 15 ГОДИНИ ОТ СМЪРТТА МУ

Когато говорят за Димчо Дебелянова, всички гирят най-смирението слова. Дали сърдечният му и мъдър тон е – който се предава и на нас? Или тая осветеност на песните му в кръста на Родината ни кара да мълчим – като пред всяко тайнство?

Все едно – кое.

И едното, и другото.

Димчо Дебелянов винаги разказва за себе си и за своята съдба – за огнеструйните си пориви за живота, за черната грижа, която го съпътства, за някакъв свой грях, за любимата и за бащиния си дом, за гордостта си и за проклятието, което чувства да тежне върху му. Когато говори, никога няма предвид *другите*. Той не праща като Ботева клетви и светкавици върху тях – за да ги порази или да тури в ръцете им меч. Не се счита толкова голям – за да бъде бард на своя народ като Вазова. Съвсем чуждо му е културното апостолство на Пенчо Славейкова. И немислимо е да бъде гързостен като Траянова – да взема позата на пророк на племето си и да го изправя пред личния си ад.

Изобщо у Димчо Дебелянова ни с една дума не е манифестирано чувството за поетическо призвание и поетическа мисия. И затова обръщения към народ, към съвременници – у него съвсем липсват. Във всяка песен той дава сметка за себе си – и пред самия себе си. *Изповедният характер на поезията му* е една от психологическите ѝ черти.

И ако продължаваме така, могли бихме да кажем, че всяка връзка между него и колектива е скъсана. А

Димчо Дебелянов е един от най-обичаните ни поети. Който се докосва до всички, когото чувстват интимно всички. Наистина, той не изисква никаква приспособимост от нас – за да го разберем: всяка струна на неговата песен ще намерим и в нашата душа и тя трепти там от всяко негово докосване. Димчо Дебелянов не е от ония поети, които трябва да бъдат тълкувани. Неговите песни се възприемат непосредствено и тъкмо в тая близост, в която трябва да бъдат възприети, е истината им. Той шепне доверително, отстранява всеки посредник.

Ала не е само това, което го прави тъй близък и всеобщ. Има нещо друго по-силно: това е внушението на една *личност от висока морална категория*. Личността у Димчо Дебелянов, колкото и ярка в своята самоценност, няма тия индивидуалистически острия, които изискват култ към нея, подчинение от другите. Тя пази съкровищата у себе си – ще се обогатят от тях ония, които сами, доброволно се приближат до тях и ги приемат. Димчо Дебелянов воюва за личността – без да я налага. Не призови са нужни за нея, а собственото ѝ дело, *личният пример*.

Димчо Дебелянов *не иска* нищо от другите – готов е всичко да им *даде* и да понесе за тях. Така: толкоз е той приневолен – че счита и най-малкия дар на живота като милост на съдбата; той се примирява с тая съдба и величието му е, че при жестоките ѝ удари запазва светло челото си за живота; нека животът му отказва своите радости и му отвръща с отмъщение – той няма да издаде ни един стон и няма да произнесе никога клетва; в сърцето си той пази чист спомена за любимата – каквото и да е направила тя с него; макар ранна есен да обруля един по един светлите му копнежи – неговият устрем не угасва, гори с янтарния си блясък.

Има нещо от твърдостта на гревните стоици у Димчо Дебелянова. И тоя стоицизъм иде от гордостта му – най-голямата му духовна сила, – която не позволява да се превие, и от непрестанната му възискателност към самия себе си, която никога няма да бъде удовлетворена. В основа и на двесте стои твърде скромната оценка на своето Аз, на което поетът счита, че никой – ни хора, ни съдба – не дължат нищо и че то не може да бъде предявено и за най-скромното възмездие на живота. Готов е да се самоотрече – защото има нещо по-велико и от най-великите лични достояния: нравственият закон, който може да поуска тия достояния да бъдат пожертвани за него.

Това личи най-силно на неговите песни от фронта. „Върху хиляди чела е чер жертвен кръст начертан.“ Той е там с всички. Какво значи между хилядите той? Пред великото общо изпитание неговото лично Аз снема багрениите си одежди, пречупва златния си шлем и се принизява в това самочувство на *единицата в масите*, дето неговата скромност го поставя. „Летим в буреносна бран“ – не е той, който ще поуска да бъде *над* тях, или отстоявайки някакво свое право, да ги изостави и отстъпи. Готов е да посрещне всичко, което съдбата реши. Ще се подчини, както се подчиняват всички. Ето неговото примирение – във великото знамение или жертва, пред които са изправени всички.

В часа на това смирение се ражда у него мъдростта. Прочетете „Тиха победа“, за да почувствате величието на поета. Димчо Дебелянов не славослови войната – в противника той вижда свой брат. Но не я и проклана. Той не е герой, но не е и подлец. Под жестокия призив на съдбата той спасява своята гордост.

Тоя *нравствен героизъм* е нумбът на неговата поезия. И той е, който ѝ придава *борчески* черти. Борчество със самия себе си.

Днес мнозина отричат борчеството от идеалистически разрез. Считат, че то не само не е необходимо, но е пречка за масите, които трябва да се импулсират не от отвлечени, нравствени и други духовни стремежи – които нито ще разберат, нито пък от тях ще им стане по-добре, – а от преките инстинкти и нужди на живота, от предметни и реални цели. Забравят, че и за тая борба е нужен идеализъм и преди всичко *победа над себе си*, примерът на *самоотречението* и нравствено сияние, което излъчва водачът. И че тогаваш Димчо Дебелянов би могъл да бъде един знак за посочване. Защото той воюва за личността не за да я *утвърди над колектива*, а за да я даде на него. След него иде Лилюев, който цял разлива поетическата си личност на многобройни меки златни лъчи в колектива.

Песните на Димчо Дебелянов ги знаят всички. Като на узрели нарове – пламти червеният им сок. Той е смукан от един пълнозвучен живот, над който гори светлата гъга на мъдростта.

В онова пусто време, когато нашата интелигенция, лишена от всякакви идеали, диреше утоление в бохемството – за да се прахоса в него, – Димчо Дебелянов излизаше от неговите „притоми“ отвърнат и ярко разискрен. Така Ботев и „В механата“ не намери забрава, и Яворовите „Арменци“ пак там разпалваха своя бунт.

Има поети – които се изучават.

Други – тиранични, – от които се боим или на които се оставаме да ни понесат на крилете си.

Димчо Дебелянов може само – да бъде обичан.

ЗВЕЗДАТА НА БАГРЯНА

Никога не съм могъл да споделя мнението, че българската литература е в упадък, че е настъпил в нея някакъв момент на застой, когато не могло да се посочи никоя значителна личност и ни едно голямо дело. То противоречи преди всичко на историческия закон, че всеки ген е крачка напред от предишния. Наистина пътят на развитието не е непрекъснат възход – има отклонения, задръжки, изневерявания – но гори и всяко връщане е израз на усилието, преждевременно или погрешно може би, да се тласка това развитие все по-нататък и по-нататък. Усилията не значат нищо, важни са резултатите, но те носят съзнанието и силата, около които се организира утрешният ген, чието раждане е винаги в днешния. Да подиреха поне пробудните сили в него!

Сетне тоя тъй наречен застой продължи твърде много – петнадесет години как българската литература е под непрекъснато окайване. В това време в живота ни се внесоха толкова нови импулси, той претърпя преобразования във всички посоки, културното ни съзнание се подложи на широка разработка, между селата фучат автомобили, в градовете се гизнаха седеметажни здания – само литературата си стояла настрана от общия поток, недокосната от неговия устрем, непогатлива на новите сили, които действат в живота – чужда и недостойна за него.

И с такава упоритост се втълпява това, и с такъв печален тон и гримаси на отчаяние, че лесно е да

се повярва, че тия хора са наистина нещастни, защото – о, не се съмнявайте в най-добрите им желания – не могат да посочат „нищо“. И понеже моя вой се поема и от писателите – които вече издават присъди и които сериозно застрашават да направят литературната ни критика излишна – на хипнозата, че е тъй, мъчно може да се противостои...

Обикновено слагат във везните на днешния ден теглилките на миналото, признанията към което се изсипват с тъй невинна щедрост и хленч за миналото – няма нищо по-досадно от него! Миналото – това е наивната или лицемерна утеха на ония, които са изгубили способността да виждат или доблестта да бъдат искрени. Целият ни литературен живот от толкова години насам е курдусан в тая безполезна сантименталност за миналото, което е слабо защитно прибежище на ония, които са осъдени на вечни окови в него или които – безполезни в своето време – искат да се реваншират спрямо справедливата му жестокост, като го отричат.

Нека не ни се говори за миналото. Ние го знаем по-добре от тях. Знаем какво са и Вазов, и Славейков, и Яворов. Ала те сами биха изпаднали в най-голямо недоволство и дълбоко биха били покрусени, ако наистина българската литература би спряла при тях, ако тласъкът, който са ѝ дали, не е послужил като изходно начало за нови и по-нататъшни завоевания.

Това разуверение противоречи на очевидността на *фактите*. Литературата ни не е там, гдето бе, и гдето мислят, че останала. Постоянно се предвигва напред. И в по-бърз темп отпреди. Всеки ден има своя знак. Ако не го виждат – толкова по-зле за тях! Нека хленчат, нека ругаят, нека актьорски си скубят косата, нека вземат позата на никого и с нищо неудовлетворими искатели – никого няма да излъжат. *Нека „от-*

ричат“ и ругаят – щом в това са намерили най-благородното си призвание. Отрицанията им няма да спрат никого – в това могат да бъдат сигурни.

А аз бих казал, вместо да чакаме моя „месия“ – който никога не знае ще се роди ли някога и никога не си го представя *какъв* може да бъде – да гурим искрата, която пламти със свой пламък във всеки наш ден.

Ето, Багряна издаде нови песни. Цял месец никога не се обажда... Не могат да ги отрекат, но сигурни бъдете – напразно би очаквала най-снизходителната дума на признание. За това се иска друга съвест. Би било героизъм, на който не са способни. Значило би – да бъдат по-силни от злобата и завистта си. Нека мълчат: те са излишни – читателят сам иде при нея.

Новата сбирка на Багряна *Звездата на моряка* иде като нова вест за нея. Ново потвърждение на динамичната сила, която носи в себе си. Значи *Вечната и святата* не е била лъжа. Багряна върви към по-нататъшно развитие. То е не само нейно, но и на българската поезия.

Багряна не гури какво да поетизира. Никъде не личи усилие да намери „мотив“. Дава само онова, което става в живота ѝ, събития, които действително са се случили с нея – своята съдба. Тя следва главолонните ѝ стъпки.

Макар поезиите ѝ да са съвсем лични, интимни преживелици, тя не ги шепне. Песните ѝ са изповеди, но изповеди не пред себе си, а *пред цял свят* – открита, искрена, без да премълчава нищо: и най-святото у себе си, и греха си. Няма истина в своя живот, която да не каже; влечение – което да прикрие; радост или болка, която да не сподели. Сякаш слага целия си живот на съда на другите – готова да приеме онова, което решат: на костера или на цветна колесница. Тя ще счете еднакво заслужено и едното, и другото – еднак-

во невинна, ако бъде осъдена или увенчана. Защото и най-чистото и най-измамното, което носи в себе си, ѝ е вложено у нея от Бога. Това са нейните стихии, които я отласкат в посоките на живота, към доброто или към злото. Не зависи от нея да бъде друга.

Може би съм грешна и коварна,
може би сред път ще се сломя –
аз съм само щерка твоя вярна,
моя кръвна майчице-земя.

Багряна разчупи сребърната клетка, в която Николай Лилев бе заключил любовта, и нейната лястовица изхвъркна навън, на простора. Не, там не може да се стои повече. В тоя свят на снежната чистота, на най-високото просветление на човека, гдето животът е лъчи и небеса – е и най-големият трагизъм. Няма къде да се иде по-нататък. Престанали да чувствате страданието и да се възторгваме от радостта – да спрем, да снемем земните си вещи и да открием челата си за райските сияния.

Но малцина са достойните за това благоволение. Малцина са силните да го извоюват. Защото животът зове. Животът иска да се *живее*. Той е по-силен от смъртта, по-примамлив от мечтата. В него да потонем духа си и в него да кръстим сърцата си.

Багряна е възвръщане на поезията ни от точката, до която бе достигнала. Възвръщане отново *към реалността*. И към *човека*. Прероген в най-чистите сфери – той ще приеме живота другояче и в най-земните си влечения ще бъде друг.

Багряна е жена и възвръщането у нея става чрез оная сила, която е вечният елемент на жената. Нови слова на любовта и нова нейна съзбовност. Това не са хедонистичните влечения на Кирил Христова; не е саморазкъсващият се демонизъм на Яворова, не е запле-

тената проблематика на Траянова; не е иконната святост на Димчо Дебелянова; не е платонизмът на Лилева – тя е елементарното жизнено начало, неусложнено в никакви поетически и философски постановки, което изявява простата си откровена истина. У Багряна проблемата между мъжа и жената, минала в нашата поезия през толкова преображения, не съществува – мъжът и жената стоят със своята равнозначност. Жената у нея не е нито дете, нито блудница, нито Магона; не е и Ничия, но не и Всякоя – тя е Една, със свой собствен свят, ярък, както света на мъжа. Тя не може да бъде похитена: *сама* дава ръцете си, за да я води – към висините или към бездната, все едно. Нейната покорност е *свободно признатата власт* върху нея на оня, когото тя чувства по-силен от себе си.

Кой си ти, на моя път застанал,
моя сън от клепките прогонил,
моя смях от устните откъснал? –
И магия някаква ли стана? –
Виждам те на старите икони,
чувам те в съня си нощем късно:
гледаш ме с очи на похитител,
а в гласа ти всеки звук ме гали. –
Кой си ти, в духът ми смут запалил –
Мефистофел ли, или Кръстител?

.....
И покорна, шепна аз щастлива,
както на Исуса – Магдалина
– ето моите ръце – води ме!

Трябва мъжът да я *покрие* със себе си, инак – свързана и тя както него с хиляди нишки с живота – нищо не може да я задържи. Любовта у Багряна е *преодоляване* на традиционните основания, в които са определени отношенията между мъжа и жената. Това преодоляване не става лесно. В душата ѝ се срещат и сблъс-

кват гвете начала: вяръност, зовът на детето, сиянието на домашния кът – с бушуващите стихии на натуранта ѝ. Тая борба се разрешава във *Вечната и святата* с оправданието на „вечната“ жена, на нейната многосъщност. Над авантюристичния неин образ често се появява нумбът на светица. Защото – кой може да каже къде е грехът и къде невинността? Кой е този, който ще хвърли камък?... Има една мярка, с която се мерят делата на човека: жертвата, която дава за тях.

Трябваше жертва и аз я принесох, и ето –
още треперят ръцете ми в първите тръпки.
– Само да знам, че е жертвата моя приема,
моя тамян че достига до твоите стъпки.

Който прави риск, приема и всичките му последиствия. Не е чудно, че у Багряна са катастрофални. Песните на останалата *сама* не са тихи жалби и съзмици, а отчаяние, което се развихря със същата сила, с която и животът. Циклите „Requiem“, „Параклис край пътя“ и „Лавина“ свидетелстват за онова, което е останало. Да би могла, угасила би слънцето, предизвикала би мирова катастрофа, за да изчезне в нея.

Но...

Животът трябва да се живее. Да се преодолява.
Трябва да се мине през неговия огнен път.

Има ли човек, който наистина да се е
поучил от преживяното,
за да каже, че няма да го повтори, ако
почне живота си отново?

Накъде?

Навсякъде, където може да разлее мъката си, да раздаде душата си, най-подир да счупи тая глава, в която Бог е вложил силата и инстинкта на вечното

дирене. Тя ще понесе скръбта си, ще я удави в най-дълбокото на морето, ще я пръсне в най-шумния и многолюден град, милионите нозе да я стъпчат, вятърът да я разпръсне на прах: или ще се възкачи на планината и запокити в бездната; не успее ли – ще я носи цял живот, докато с нея я заровят.

И тръгва...

В *Звезда на моряка* е новият ѝ път. Искала би с клечка кибрит да изгори натрупаните минали дни, както изгаря преди тръгването си старите писма, да остане паметта ѝ бяла, неизписана от черното перо на страданието, като моя лист хартия.

Новото ѝ пътешествие я среща отново с животна. Тя вижда шемета на движението, възшебства на големите градове, чиято паст иска да се раззине, за да я погълне, да изчезне в нея – и се роди отново. Във Венеция вековете и историята ѝ откриват величието и много съдби. Ако не бе жена, тръгнала би към нов живот, под градуса на нови ширини – да изчезне сред улиците, без близки, без познати, загубена сред тълпите на кейовете и пила би наздравница с непознатите си, но истински приятели и *братя*, които товарят параходите и крайбрежните хамбари.

Това съприкосновение със света е вече един нов план, на който проектира себе си и целия си живот. На него се получава друго измерение, друг духовен мащаб: какво е тя, какво са нейните ликувания и мъки – при това човечество, пръснато по земното кълбо, чийто пулс чувства да бие! За Багряна това е нов опит, *ново самоотношение*. Животът ѝ се слага на нова оценка. Рационалистичният елемент се намесва в поезията ѝ съвсем неприкрито. Но той не ѝ отнема нищо. Придава ѝ само повече *тежина*: мъдростта. *Звездата на моряка* е книга не само на вихрени преживелици, но и на мъдрост. Тя вижда пътя на своя живот и онова,

което е било, и това, което е – се превръща в дълбок поетически размисъл. Стихът става повествователен – обяснителен, философстващ и сентенционен.

Ех, ако е вярно, че всеки кове сам
съдбата си,
аз излязох лош ковач на своята.

Ала не в примирението е изходът: изневерила би на собствената си природа. Какво има да я плаши?!

Толкова пъти преживях смъртта,
че почвам да вярвам в своето безсмъртие.

И тя няма да спре. Ще се издигне над земята, ще заграби пространствата – за да погледне оттам своите и страданията на човека, неговите борби, за да стигне до *ново познание*. „Който не познава изкушението на далечността, възторга на движенето, тръпката на опасността и умората на скитничеството – никога не ще проникне ни в живота, ни в смъртта, не ще прозре лика на Бога, ни на сатаната. Не ще опита никога причастието на прежеждието, радостта на пристигането. Не ще вкуси истинската сладост: топлината на родното гнездо, хляба на бащината трапеза, съня до майчиното коляно.“ И това ново познание е дадено в тия класични стихове на „Птицата с моторното сърце“:

Тук горе има: две стрелки –
височина и скорост,
едно сърце – сърцето на мотора,
една съдба – ръцете на пилота...

А голу
какво сте вие, тъмни върхове планински,
какво сте, гребни селища човешки,
и вие, тънки нишки, земни пътища?

Къде са границите и държавете
приятелите и неприятелите?
– Една земя,
едно небе над нея!

Багряна открива дверите на поезията ни след войната. Тя я сне от небесата и я възвърна към един *реализъм*, одухотворен и динамичен. Тя съединява в себе си примитива – изразен в нежната ѝ женствена проникновеност в родното – с някакво космополитично разширено самочувствие. Нейните песни, писани не на народни мотиви, но тъй интимно проникнати от роден патос, в които тя вплита мотиви на личната си съдба, са едноствени. Колко са далеч те от декламационните витийствания за народа на разни лъжливи „мистици“ и „прорицатели“! Тя не „прозира“ нищо, тя чувства само – скромна и смирена – своя народ. И в една нейна гергьовска китка или в песента на предачките, или в дима на бедните схлупени хижи трепти повече сърцето ѝ и за радостите и за теглото му. Защото тя не проектира народ в себе си, както правят ония, а проектира себе си в него.

Но наред с тях следват чувства, самоотношения и постигания, които имат универсална значимост.

Багряна възвърна в поезията ни *силния човек*. Оня, който иска нашето време. Макар в нейните песни да има толкова трагизъм, те не са трагични – трагизмът е преодолян. Тя е скръбна, но не сантиментална. В нея няма проблеми – има живот.

Поезията на Багряна е *съвременна*. Тя чувства механичността на своето време и ѝ дава душа, макар само с онова, което тя живее. „Птицата с моторното сърце“ е откровение за лириката ни.

Стихът ѝ разбива формата – в него няма правилно скандиране, няма установено число срички. Той следва вътрешния пулс, приемайки най-непредвидените сло-

жения на оная динамичност, която движи чувството: мечтане – равни и отмерени стъпки; възторг – образите се догонват един друг, без да могат се стигна; размисъл – повествователен темп, за да даде точната формула на живота си, до която е стигнала; безконечност – дълги стихове, които се плискат като разбунени вълни, образувайки красиви гребени; вик или удар – една дума!

Поезията на Багряна носи нова психика, нова образност и нова ритмика.

Но това, с което действат най-вече песните ѝ, е – *личната ѝ съдба* в тях. Тя не пее малките си спомени и жалбици – на екрана на душата ѝ се изнизва филмът на внушителни, мъжествени прежеждия и преживелици.

Ще подложим сега ний тия песни на критически анализ. Ще я разгледаме идеологично, ще подирим обществените и икономически условия, които я определят. Ще завържем спорове дали нейната поезия е революционна или „фашистка“ и въз основа на това ще решим трябва ли да я приемем или не. Ще разгледаме всичките ѝ мотиви, ще разчопим всяка дума, ще я проследим във всичките ѝ значения, ще разтълкуваме всеки епитет, ще проверим дали е на мястото си, няма ли някой каприз или своенравие – и ще превърнем свежината ѝ в сухи стърнища. Или по-лесното: ще проверим в кое списание работи, към коя „група“ принадлежи и – ще видим тогаз какво се казва изобретателност и зло вдъхновение на българския критик. А ако решим да бъдем най-благоразумни – ще замълчим...

Но...

Недейте чака и недейте слуша критиката. Ето един поет, който няма нужда от тълкувания. Прочетете новата ѝ сбирка, за да добиете отново вяра в нашата поезия.

Тя е един отговор на всички, които искат да угасят тая вяра.

Но тя е и една плесница – на завистта и злобата, които, съединени с неведението, сметоха за най-достойния начин да ѝ се отплатят за скъпите ѝ дарове, като... я пратят „да копае камъни“, съгласно искането на господин Пегас (някой си Чалъков) от в. „Народ“.

Тия камъни, които я накараха да копае, ще паднат върху главите им.

Но, уви...

Не са знаели те, че от всеки удар на чука ѝ ще изхвърчат пак искри и песни. Защото над челото ѝ грее ярка звезда:

Звездата на поета!

ОТ 1920 ДО ДНЕС

I

КРЪГЪТ НА ИНДИВИДУАЛИЗМА
В ЛИТЕРАТУРАТА НИ

НИКОЛАЙ РАЙНОВ

В две статии – „От пет години насам“, печатани в „Златороз“, г. IX (1928), кн. 4 и 9–10 – бях си поставил задача да проследя развитието на нашата литература от войните насам, като се спра на главните имена, които отбелязват пътя на това развитие, и го свързва с общественопсихическите значения на неговото време. В моя опит поставен бях в необходимост да се върна към предишната епоха, тая на Пенчо Славейкова, и да се спра, макар и бегло, на неговото творчество, както и на П. Ю. Тодорова, Яворова и Траянова – с чиито имена е означен периодът на индивидуализма в нашата литература. Искam сега да продължа.

В идейната схема на това развитие, както бях я тогава начертал, веднага иде НИКОЛАЙ РАЙНОВ. Макар по време да се явява в литературата ни много по-късно, чак в 1918, и макар по творческите си насоки напоследък да клони към излизане из кръга на индивидуализма – с най-значителните си поетически дела досега, с философския си мироглед и с вътрешния си патос, – Николай Райнов е от писателите ни, при които индивидуализмът добива един от ярките си изразители. В основа на цялото му досегашно поетическо дело стои проблемата за личността, която е неговата ос.

И у Николай Райнова това е същата проблема за отношението на двете човешки природи: чувствена и духовна, като първоизточници и двигателни сили на живота. Докато Яворов разреши противоречието между тях във вълшебното им слияние (в химна „Да славим пролетта“), а Траянов – в одухотворението на плътта, пречистена и кръстена в страданието, у Райнова тия две природи стоят непримирими, враждебни, във вечна борба за надмощие една над друга. В тая тяхна борба човек става жертва или венценосец.

Два свята има у Николай Райнова: външният – предметният, и вътрешният – духовният. Ония, които остават в предметния свят, са затворени в клетка, за тях нещата имат само едно, вещественото си значение, те не чувстват онова, което ги заобикаля, за тях животът е само моментът, който живеят, те не прозират бъдещето. Истината никога няма да им покаже своя знак. Наопаки, ония, които имат духовно зрение – проникват отвъд видимостите и далеч зад събитията, нещата за тях имат друг смисъл, личният им живот не е цел, а път, те са носители на откровенията.

За предметния свят достатъчен е *разумът*. Разумът работи само с видимостите, с логика и закон, с условности, той винаги може да разбере човешките дела и неговият съд е винаги праведен. Между осемте смъртни греха най-страшният е Мисълта. Тя носи разрушение от корен: имало е в Египет човек, който поискал да извая образа на Слънцето; изваянието останало, но изгаснало самото слънце; затова днес е тъй тъмно („Богомилски легенди“ – „Книга на загадките“). Разумът е най-прекият път на познанието и най-сигурната оценка на всяко дело. „Не виждаш ли в себе си, във от себе си не можеш видя“ („Богомилски легенди“ – слова на „Мелхисадек“). Сърцето знае всички тайни и

то е една тайна. То е лоно̀то на всяко битие. То е самото битие. „Ако запита ръката нещо, скалата ще ѝ отговори. Ако запита нещо око̀то, небето̀то ще му отговори. Ала запита ли сърцето̀то нещо, никой не може му отговори. Няма истина за сърцето; няма лъжа за сърцето; между сърцето и светът няма мост („Богомилски легенди“ – „Книга на загадките“).

Единият свят е *земята* – която държи човека към цъфналата си гръд, която го тегли към материални насищания, към наслаждата, към власт и към насилие. Това са царските чертози, пищните трапези със златни потири и медовито вино, копринените балдахини над женското легло, белите и черни лебеди, нощта, която се превръща на ден, и денят, който се възвестява с тръби. Другият свят е *небето* – което се съзерцава в пустините и на високите планини, което слиза в пещерите и мрачните подземия, на което се явяват знаменията на съдбата, то е самотата, която говори с Бога.

Земята кърми отровните цветя на *сластта*, на ненаситната похот, която обръща човека на звяр. Небето – чистото *ангеличество*, което носи просветление и прави човека достоен за благослов. Затова героите на Райнова могат да се турят в две редици: страстните мъже и жени, които горят в еротични пламъци, чиято алчност непрестанно иска жертви – дори главата на Йоан Кръстителя. Техният образ е царица Ахинора. От друга страна – мрачните отшелници, великите постници, пророците, рицарите на духа, за които всяко докосване до жената е грях и светотатство, и проклятие. Пророк Даниел.

От тия две природи се определят и отношенията на човека към нему подобните. Обладаните от земните сили са *валеви* натури, автократи, деспоти, за които хилядите са роби, всяка тяхна дума е закон, който

трябва да се изпълни, всяко дигане на десницата им води към победа или към гибел. Озарените от небесни сили са пасивни, *съзерцателни* – те се чувстват оръдия на една чужда по-висока воля, на която служат. Те не искат, а са готови всичко от себе си да отдадат, дори и сами себе си.

Първите са носители на *злото* начало в човешката природа и в историята. Те обикновено дият кървавите отмъщения, стъпките им обръщат в пожарища цели градове, те пращат тълпите на кладите, пътят им е отбелязан с разрушение. Вторите са носители на *доброто* начало – словото им е любовта, прощката и милосърдието, ръката им е протегната за помощ на другите или сочи нагоре. Те са духовните творци, строителите на бъдещето.

Съобразно с това едните са *неудовлетворени* – раздразнителни, гърчещи се в резки гримаси и жестове, ненаситни в това, което са постигнали: защото винаги пред тях стои една неизвестност, една изненада или измама, с каквато сами може би са си послужили. Другите веднъж завинаги са разрешени в себе си – в своята вяра, в убеждението си, в самочувството. Никое външно събитие на може да ги измести от онова, в което са утвърдени. Те са намерили себе си.

На тия положения Николай Райнов разрешава и проблемата за *Силния*. Човекът на материалните блага, отдаденият на сладострастието или самозабравеният в своята власт пада сразен от меч или бива победен от подвига на преследваните, или разсипва свещения елей на живота си и стига до изнемога. Той няма ос, която да го крепи. Често несполуката го смазва, сам вижда суетността на онова, което е имал. Много са разкаяниците у Николай Райнова. Хората на Небето са вечно бодри, те разсичат всички възли на живота. Стоят насреща на всичко. Те са истинските во-

гачи. Тълпите вървят подир тях, но не по силата на подчинението, а доброволно – за правдата, която говорят, за доброто, което вършат, и за личния им пример. Те са крайните победители на живота.

Силният – това е човекът на *копнежа*. Земята е утвърждение, небето – зов. Който слуша моя зов, у него се ражда копнежът. Той е двигателната сила на човека. Тоя копнеж е по нов ден, по нова истина, по нова душа, по нов свят. Тоя свят не е непременно трансцендентен. У Райнова той има твърде условни значения.

В борбата на тия два свята Райнов не стои безразличен. Той иска да покаже победата на духовното, на нравственото начало, единственото, което води към съвършенство. Но за да подирите сами неговата власт в себе си, трябва да ви преведе през опустошенията, които правят материалните сили, да изпита те техния плен, да почувствате измамните им и зли чарове. Затова тия два свята стоят един срещу друг у Райнова с крайната си изразност. Героите му, които ги олицетворяват, са гадени в последно напрежение – в пароксизъм на волята, на сладострастието, на жестокостта или на духовния фанатизъм. Няма средина. Те са *полярни* натури. И едните, и другите са обладани от екстатични състояния. Това е тяхната изстъпленост – зла, боговъдхновеност или еротична, – в която се изчерпва цялата им същина. Много често това са състояния на афект.

В тая афектност трябва да се дирят особеностите на Райновия поетически *стил*. Той не може да бъде спокойно повествователен – не би могъл да предаде остротата на тия състояния. В тоя стил трябва да чуете звъна на оръжията, сладостния зов на женското тяло, гневните избухвания – или гвоздеите на мъдростта, ангелските тръби, небесните хорове. Затова речта е ту удар, ту става тръпна и се разсипва

в страстна призивност, другаде зазвучава като чаткане на щитове или – разлива се в пламенна проповед, разчупва се в заклинания или преминава в песен. Това е една поетическа реторика, чийто *ритъм* дири да изрази онова, което става или което бушува в героите: заповед – словото разсича като секира; истина – превръща се в афоризъм, притча, иносказание; изповед и молитва – нужна е лирическа излиятелност; въдъхновение, възторг – гитирамби.

Все от тая афектност иде *образността* на Райновия стил. Всичко добива крайни, чудовищни размери, най-ярката красна, достига последната издръжливост на човешките сили. В степен на напрежение чувствените и духовни състояния достигат до осезателност и дирят опредметяване в образа: Като *цевница* на гадател е гласът на Ахинора, като вълшебна цевница, която навява сънни опивания. Стъпките на Аспаруховите бранници са *ленти*, а мечовете им зелена мълния. Сълзите на Каломан стават *солени реки* и текат из пустинята, а скръбта ѝ твърдее и се обръща на канара. Пламък е косата на Абaddon. Гордостта на Аспаруха не търпи рани и генницата му не понася убо. Зорница е лицето на Сетния Ден, лице на левент, който се връща от кървав гроздобер, и смел погледът му като блясък на сребърно копие. Младежът е сух като папирис. Целият външен декор, който обгражда героите и сред който стават събитията, е назначен – да се почувства властта на господстващите стихии в душата. Оттук – екстремистичната фантазия у Николай Райнова: сладострастните жени стъпват по атлазени губери, цели обсипани с накити – диадеми, огърлици, сапфири, смарагди и тропически цветя, – около леглото им се носят тежки благовония, червени сочни плодове стоят в нозете им, от позите им иде упойване и шемет. Царете са в багрени одежди, по които блес-

тят звезди, покоите им са мрамор и злато, трапезите пиршества, излизането им пред народа тържествен церемониал. За да тръпне всичко пред величието и силата им! Наопаки, пророците, послушниците и пустинниците – само един кръст е техният знак, една кожа облеклото им, глинени са техните съдини, свещ посочва тъмните входи на жилищата им, изрязано от крилото на птица е тяхното перо. Някои вещи от моя реквизит имат символическо значение – емблеми на власт, на съблазън или на посвещение.

Може тая сложна орнаментика на Николай Райнова наистина да става претрупана, главно – да не е разчетена на издръжливостта на нашето възприятие. Но тя съответства на оргийността на чувствата, страстите и гелата, които се развихрят в неговите поетически хроники и видения. С това съответствие, а не с външно строение на речта трябва да се обяснява декоративността на неговия стил. Трябват му силни и пъстроцветни сравнения, метафори, веществени образи. Обозначенията трябва да действат на петте ни сетива. По същия начин трябва да действат и строят на речта. Това е една химническа проза. Когато описва, Райнов като че славослови или заклана.

Много естествено е, че тия полярни образи и събития Райнов гури в историята, в легендата, в екзотичния свят. Днес няма страшните властелини, боговъзхновените пророци, потъналите в злато хетери. Човек днес се балансира и определя в много сили, изключителността и рязкостта на индивида е притъпена. Там, в епохата на богомилиите и старите български царства, или в чуждите земи, в Палестина, в Арабия, в Египет, ще намерим тия основни стихии на човешкото битие, които могат да означат човека с един-единствен знак – кръст, меч или змия: аскетизма, силата, мъдростта или изкушението. Това отдалечение

във вековете и меридианите още повече дава възможност на Райнова да ги съзерцава и сведе до една само същина, да ги хиперболизира, да ги направи фокуси, които разпръсват лъчите или копията на неговите поетически тези. Тия образи идват оттам наистина като лъчезарни или кошмарни видения.

Това е, което е насочило Николай Райнов към нашите „Богомилски легенди“ – първата книга, с която влиза в литературата ни. В какво отношение стоят те с догматиката на богомилството – е въпрос, който не може да се впише в нашето разглеждане и да го спира. Интересна и благодарна работа във всеки случай би било да се установи това отношение – на мотивите, на религиозните и философски идеи и на формата на богомилските сказания, на апокрифите, а по-нататък може би и на чуждите учения, които предхождат нашето богомилство. Книгата на г. проф. Йордан Иванов „Богомилски сказания и легенди“ би била едно голямо улеснение за изследвача. Николай Райнов го е примавило в тях друго: пламенното им възхновение. Те са рожби на размисъл и буря, дивни старобългарски плетеници, в които трепти пурпур и възнесенски песни.

В поетически-философската постройка на „Богомилски легенди“ стои същият дуализъм: Плът и Дух, на който могат да се проектират всички творби на Райнов. Плътта тук е прободена от копие на Духа, който възсиява над човека. Двубоят между тях има космогоническа основа. Още при сътворението на света се почва той: първият поглед на Човека пада върху голата Ева. И нейните първи думи са: „Който не мине през мене, не ще стигне до Бога“ („Цар на мрака“). Утните ѝ се червенеят като саргоникс, а ресниците засенчват с ненужен мрак очите ѝ. И желание заиграва в сърцето на мъжа. И тя се отдава гръзко, без свян в бурното безумие на мъжките ръце. Но – измамен е

блясъкът на женските очи. „Скорпион е жената. Ръцете ѝ притискат и дават отровен сън, устните ѝ изсмукват волята на мъжа, а думите ѝ са измамливи като видение в пустиня“ („Слова на блажения“). Вместо път към Бога, т. е. към творчество, тя сама става бог за мъжа и в нейната хищност мъжът забравя Него, стига дотам, че близките от потомството на Каина почват да живеят помежду си в неестествено събитие. И затова Бог праща гръм и светкавици върху кулата, която градят, и ги пръска по света като морски песъчинки, никой да не намери следите им („Бабелонска кула“). Това е и наказание за гързостта им. Защото не по вавилонски кули се стига до Небето, а с духовно възвисяване. Възвисяването е отделяне от земята, изтръгване от онова, което държи в железните или златни вериги и пречи да дигнем погледа си нагоре. Това са осемте блаженства: наситата, хубостта, познанието, любовта, силата, творбата, споменът и утехата. В картинна и афористична реч описва Райнов и осемте, за да ги разсипе в прах и завърши като Еклезиаста – всичко е суета. И осемте спират човека при себе си. А няма блаженство за онзи, който почива, защото го чака друм. Блаженство има за онзи, който върви, защото го чака почивка. Няма блаженства освен блаженството на мъката и утехата на самотния („Слова на блажения“). През тоя кръг на мъката трябва да мине Каломашин, за да стане достойна да съзерцава бащата на Глъбините. Тя е вкусила от плода на познанието и трябва да се пречисти и прероди. Защото Той трябва да се яви като рожба на нейния копнеж за него. И нейният зов към него намира струните на най-копнежната песен, в която се люлее Неговият образ, даден в чудни слова („Каломашин“). На нея може да се види и строежът на Райновата реч.

„Лицето ти е цъфнал крин и мирисът му е до пре-

маляване сладък. Камо кротко слънце възсиява погледът Ти върху мене в спомени за първия ден, когато Те зърнах. По канари и сипеи разлях до сълза своите сълзи да Те диря и по пляска на пустинята оставих своята кръв! И всеки ден сърцето ми ловеше слънцето като огнен поток, който ромоли в душата ми и Ти бе това слънце! И всяка нощ душата ми Те диреше в своите сънища, ала Ти не посети моя плах сън! Камо кинор звучеше отдалек песента на душата ти и в кръговрат на звездите сърцето ми долавяше песенен ек на Твоята душа! Ти, възлюбени на Лозата! Душата ми се обвива около тебе в страшни пръстени и аз тръпна като змия, стегнала в тесни брънки стъбло на тамарис.“

По същия път на изпитанието минава и Балтазар, който отива да занесе дарове на Оня, който е Висше Милосърдие: трите черни теменужени аметиста – трите капки кръв на майката, която е спасила от пепелянка своя син, замахнал секира върху нея. Трийсет години той стои роб на Херодес, за да дочака и види най-подир Милосърдния и да му ги поднесе на Голгота, дето и него убиват. Но три сълзи на Исуса падат върху него и там, дето са паднали, избухват пламъци, издигат се и стигат до небето. И светят трите аметиста и до ден днешен в звездите на Южния кръст („Път на звездите“). Не всеки е годен да познае върховните сили, както не от всяко дърво става жезъл. Много от себе си трябва да отхвърлим, за да ги добием. Трябва звездите на небето да пробудят звездите на нашата душа. Да станем силни като лъв, но да спечелим чистия мек блясък на гълъба. Такива, какъвто е Даниел, който побеждава лъвовете и отблъсква със скръбна усмивка горящите като смола прегръдки на царицата, разтворени да го похитят. В пламенните слова, в които се разсипва томлението на снагата ѝ и в които замръзва неговият отговор („Студена е

душата ми, царице, любов не ще обвърже моя път“), стоят алчни гва врага. Те се срещат чак накрая, когато царицата след разрушението идва при Даниела плаха, слаба и безпомощна. Чака тогаз сърцето му се обръща и той я обиква – пред нейната смърт, когато не простира ръце за изкушение („Даниел“). Чужда на съблазънта, жената става не чемерна, а пробудна сила, вдъхновителка на велики дела и творчество. Дивна е „Песента за девата“, която се ражда от вълните и пилее коси по морето. Румена зорница я благославя, всичко живо боготвори, всичко Ней служи. „Неин е първият ден, Нейна е сетният нощ, Тя разпалва мъдрост и дава на света палма, смокиня и маслина. Тя е световната Евритмия, която жадуват художниците, и светлата хармония, която дирят свирачите на кинор. Много са преображенията ѝ и много песните, в които голита Нейната душа при нас, смъртните: Мени, Астарта, Мауса, Изис, Афродита, Пазителка на девствеността, Тя има храм, дето вечно гори неугасимият пламък на любовта. Тя е вечната кладя, на която гори душата на света“ („Песен за Девата“). Нейните гуми не са гуми на страст, а на копнеж. Тя е достойна да приеме небесните дарове, защото сама е дар на небото. Път към него. Тя води към висините. Там, дето Мойсей – след дълго мълчание и самосъзерцание, за да стане достоен – се възкачва, за да приеме златните таблици на старозаветните откровения („Жрец на Озирис“). Там от планината ще дойде Сетният ден – ден на Тържество и Правда, ще се чуят словата на Силния и ще поведе Той към нови брегове и нови небеса. Ще пламнат тогаз Небесният Мъж и Небесната Жена от любов и в трескаво изстъпление ще се зачене ново време и нов свят. Иде тоя ден и железни са стъпките му и буря се носи над него („Видение на Езра“). Ще го познаем по знаменията на сърцето. Остри, ог-

нени стрели ще облеят нас и Вселената. Кръговратът на Слънцето отбелязва дванайсетте преображения на човека, за да стане той последното – самото Слънце. Хвала на слънцето! От него възкипяват световните сили и в него се възвръщат устремите на земя и небе („Псалом на Слънцето“).

Духовната поривност, до която се издигат; литературният им патос, мъдростта, която прицелва векове, и това въображение, чийто обсег не може да се обхване и което си служи със символиката на поетическите видения и с цялото богатство на предметния и космичния свят – това са качества, които определят мястото на „Богомилски легенди“ в нашата литература. Една книга, която стои сама. Тоест едно начало. И понеже, съгласно сказанието, всяко начало е Словото – тя е начало на ново слово. Николай Райнов откри в своите „Богомилски легенди“ нова рудница на българското слово. Възвърна го към забравен източник – старинните хроники, които пазят затрупани перли. Архаизирането на речта, което му е било потребно и в тия легенди, и в другите му творби, го е насочило към техните съкровища и ръката му ги е извадила с щедрост. Те светят в неговия стил като изящна инкрустация и му дават самостоятелна цена. И нова поетическа магука.

„Богомилски легенди“ са изходна точка на всички Райнови творби. Много лесно е да се уловят нишките им, които водят към тях. В най-близко отношение към тия легенди стои големият му роман „Между пустинята и живота“. В него Райнов дава нравствените и философски идеи на „Богомилски легенди“ не като тези видения, а на широкия план на библейската история, с личността на Исуса като център. Образът на Исуса винаги се е приемал ако не в религиозната му святост – в ония значения и истини, в които четиримата еванге-

листи са го оставили, макар тия истини да са бивали подлагани на оценка. Така забележителната книга на Ренана „Животът на Исуса“ е изпълнена с благоговение към учението и образа на Исуса. Без да го обожествява, Ренан го приема като един от най-великите учители на човечеството, най-възвишения философ, в проповедта на когото открива лозунгите за свободата на човека, за въздигане на унижените класи, дори за християнския комунизъм. Папичи в „Животът на Христа“ прави вдъхновена, пламенна апология на християнството, като гържи образа на Исуса в божествен ореол. Барбюс в „Исус“ дава на учението на Исуса съвременни значения – като протест срещу социалните неправди, като зов за равенство и вещания за ново устройство на света. Да не говоря за твърде еkleктичната книга на Емил Лувиг „Син Человечески“, безсилна и лишена от философско-поетическа дълбина и искреност.

„Между пустинята и живота“ не може да се сравни с никоя от тия книги. Райнов слага образа на Исуса в библейска рамка, но тя е тъй разкъртена, че постоянно изпада от нея. В нея тоя образ няма установен фон и изразът му се често мени. Във всеки случай той не е отбелязан с нумба на Божество, а по-скоро със знака на Свръхчовека. Заг словата на евангелистите често прозвучават проповедите на Заратустра. Той отрича християнската догма, въпреки че Исус се самоназовава Син Божий. „Никой жрец не разбира, говори той, че Син Божий трябва да се роди човек.“ Всички външни представи за божествения му произход трябва да се унищожат: детето Исус е рожба на прелюбодеяние; той е грозен, червени са косите му, редки, слепнати; очите му зелени, погледът не благ, а остър; гледа като немощен старец, две бръчки браздят челото му; а лицето му е изкълчено в отчаян вик, сякаш кълне Бога, че се е родило. Преди разпятието Исус пада духом, пръв

път разбира, че човешкото го е оковало в железните си брънки. За да покаже, че е човек, Райнов дава едно крайно натуралистично описание на бавното разрушаване на телесната му природа, на кръста, което на места отвратява. Исус не проповядва друг бог на небето: „Не е за вяра никой бог, който лежи толкова високо.“ Бог и царството Божие е в нас. Не учи вяра, нито безсмъртие – не всяка душа е безсмъртна: душата, която разменя монети и върти опашка край нозете на жена, която принася жертва агнета и гълъби, не ѝ е съдено безсмъртие. Той се присмива на тия, които искат от него чудеса. Няма ден на съд, а дни на съд. Всеки миг се върши съд в душата. Исус в „Между пустинята и живота“ е личност, завладяна от съзнание на висок месианизъм, която дири преobraжението на света във вътрешното преobraжение на човека. Преображение – в духовна свобода, в откъсване от традиции и писани закони: словото му гърми най-много срещу книжниците и фарисеите. По-нататък преobraжение – в победата над материалните зависимости; макар да се бунтува срещу тях, той не се бори за тяхното разрушение, защото те не трябва да спират човека в неговия път: „Дайте кесаровото Кесарю и Божието Богу.“ Тъкмо победата над тях е пробата на Силния. Пълна е книгата с апологията за него. Силният е човекът, който преодолява живота и себе си. Самопреодоляване: в подвига – над спокойното и мъртво животуване; в жизнерадостта – над неволите и страданията; в гордостта – над смиренieto. И тук Райнов преминава в паролите на Ницше. „Земята не е ложка за хилавци и несретници. Затова, видите ли едноок да гледа слънцето, виждете копие в окоето му, защото ще говори, че светът е полусвят. И видите ли хромец да пристъпва с куци нозе, виждете меч в сърцето му, защото ще разказва, че пътищата са неравни, а небето ще се сгромоли върху не-

го. „Исус е изпълнен с презрение към тълпите: „Моего презрение говори към вас, о, хора. Моего презрение ре-
ве към вас като бесен бик.“ Бог не води камили, които да прегъват коленете си пред него. Не е за нищи духом царството Божие, защото ще пропилят и последния имот на Бога; не е за милостиви, защото сами ще почнат да прощават; не е за гладуващи и жадуващи, защото преситени ще заспят. Не дрехата си, а душата си да раздават на тях, учи той. Много още са тезисите на Заратустра – за върховната гибел като зачатък на нов живот, за самотния и пр. Изключено е тук да се проследяват – Исус у Райнова е против аскетизма. Човек няма да се спаси с плач. „Не Ви учи да преливате земния живот в небесния, а небесния в земния.“ Наопаки, човек трябва да постигне пълновластие над Земята и живота, като направи душата си чиличено оръдие на своята воля и огнище на искри. Да гони съвършенство. Това съвършенство трябва да постигне в самия себе си. Не външна обрядност е нужна. „Трябва да се изгорят вси образи, ако желае човек да стигне най-скритото, що отблягва въплътяване в образ.“ Няма синор между небе и земя. Духът на Бога и духът на човека са едно. Това е проповед за самопостигане, а не за постигане вън от себе си. Поради своята условност тя остава неразбрана или недостатъчно разбрана от тълпите дори от учениците му. Тогаз в душата на Исус настъпва съмнение, че суета е било всичко, за което се е борил. То го стяга в клещите си, довежда го до отчаяние и – въпреки думите му, че горда трябва да е смъртта на Силния – той остава на кръста победен от себе си. Думите му са: не умира за изкупление на другите, а за своя вина.

Явно, че образът на Исуса у Райнова се измества от една плоскост в друга и от учението му могат да се теглят нишки в много посоки. Той е резултат на

различни умонастроения, които не се разрешават в единство. Допустимо ли е по тоя начин да се измества библейският образ? Не! И онова, което все още го задържа в библейската рамка, е – вътрешният патос у Исуса и месианистичното му чувство, което го довежда до самообожествяване. Райнов проследява неговото развитие от зараждането му през наблюденията и самовслушванията на Исуса, през скептицизма, чак до утвърдяването му – в съзнанието за дълг и отговорност на избраника. Това чувство има своите подеми и понижения, своите драматически възли, дадени с психологическа убедителност. То държи Исуса в непрекъснатата духовна енергия и го тласка към бичуване, към зов и към дело.

Този бабен вътрешен процес Райнов дава вплетен в знаменателните събития, за които се разказва в Библията. Те раздрусват цяла Юдея и това дава възможност на писателя да даде проучени картини от нейния бит, нейния ландшафт и пр. Нрави, обичаи, ритуал, местно устройство на римската държава, церемониала – със сложен исторически и художествен апарат Райнов обгръща тогавашния свят. Личностите на Ирода, първосвещеника Анна, Пилата, Луканус Иустус, на римски военачалници – са изявени в интересни моменти и отношения.

Композицията на романа не е едностройна. Райнов си служи с повествованието (трябва да отгадеш признание на майсторството, с което е постигнал сложението на библейската реч), с проповедта, с монолога, дори със самодиалога (Исус често говори със себе си), с чисто драматически сцени и най-подир с писмата на Луканус Иустус до римския сенатор. Тая разнообразна композиция на романа, вън от художествена и оригиналност, е необходима, за да облекчи неговата тежина, която, разбира се, могла е да бъде избяг-

ната. Но той тежи и в нашата литература – като едно от крупните ѝ гела.

Не само на пророци е доно пустинята. И ако звездното ѝ небе отправя погледа към духовни знамения, в запаления ѝ въздух тръпне земята в буйна кръв. В „Очите на Арабия“ пламти моя именно свят – на чувствения копнеж, тъкмо противоположен на света в „Между пустинята и живота“. Другият полюс на човешката природа. Тук се разбира „каква страчна сила е женската нагота“ и как безумен е нейният танц. В пустинята под знойните лъчи на слънцето любовта е самата природа. И като природата е без всякакво покривало, девствена в своята голота. Две са очите на Арабия, които остават в нас: Тора и Нефрет. Тора – която ходи гола и обича кротко, наивно и покорно, както робиня обича господаря си, когото не смее да доближи. И Нефрет – чиято прегръдка е тъмница, дето един виновник трябва да бъде удушен; като дете стои пред нея иноземецът, сънува: „Снагата ѝ е като натегнал грозд, устата ѝ разрязан нар, целувката ѝ мединско вино.“ Два образа трептящи от поетическа сенсуалност, шеметни, упойващи, неотразими. Един чувствен сън.

Сън, който е изчезнал, е втората балада – „Князът“. Един живот преминал в чудо. Едно Някога е неговият край. Това Някога минава в ярки пъстроцветни картини – на усамотените сега дворци, увехналите градини, пресъхналите фонтани, черните лебеди, от които, уви, останали са само захвърлени сгърчени пера. Сладостните канки на миналото падат бавно в паметта на княза и го потапят в резигнация. И ето близостта на Сонора, голямата жена, която навесва своето покривало – тихата бяла Смърт, нежна като мъгата.

Три балади, в които животът е даден в три пер-

спективи: младостта, спомена и смъртта. „Очите на Арабия“ е най-лиричната книга на Райнова. Може би и най-поетичната.

Неин рефрен са „Слънчеви приказки“. Райнов се опитва да ни отнесе в една сфера, дето земните очарования не са опасна сила, а източник на радост, на възхищение и на песен. Фабулистиката и епикурейско-фаталистическата философия на мохамеданския юг са му дали удобни средства да ни отнесе в тая сфера. Слънцето – това е женската хубост. И приказките са приказки за нея. Тя не е грях. Няма грях за чистия. Мехар, който дига сараи, за да се пази от него, не може да устои. Миналка спира с кербана, хвърля възлени в душата му и го съблазнява. Но всички праведници в рая го целуват с целувката на праведник („Мехарови сараи“). Сам Аллах връща гара на хубавата танцувачка, която Али бен Юсуф проклена:

„Светли бяха небесните градини, а тъмни са сега. Ти погаси моята звезда и мрачна виси тя над Моя рай. Тя щеше да услажда миговете на вси паднали в бран или живели в правда. Нейните нозе скачаха като мечове на архангел, а лицето ѝ разкриваше гиздавостта на Моята помисъл, гърдите ѝ се извиваха като царски потир, беграта ѝ се сплитаха като молитва на вълшебник. Всички става танцуваха с Миналка, за да разбулят на земята онова, което се твори на небето.“

„Миналка“, „Огнена рана“, „Вечна хубост“ и гр. са малки поемки, чийто патос се движи между чувствения трепет и мъката, между лиричната песен и мъдростта, и в тяхната бегла епизодичност като в сребърно огледало се отразява много от истината на живота. В тях Райнов наистина се приближава до живота. Хората тука страдат, радват се и обичат по човешки. Защото писателят е оставил погледа си да гледа, а не да гури.

Явно е, че не може да се задържа много на този въпрос. Няма да се отпада на тая сладостна нежа, която носи примирение, отпуснатост и смърт за Духа. И той се връща на изключителните образи и събития, които подклаждат творческата му поривност. Намира ги в нашата история. Грешка е да се гури във „Видения из гребна България“ възсъздаване на епоха – с цялата сложност на социални, икономически и политически условия, на отношения, борби и пр. Николай Райнов не е битописец, не е романист на нрави и обичаи, не е историограф. Неговият историцизъм е условен в тоя смисъл, че историческата хроника той свежда до събития и образи, които са знак – и като знак – на една отвлечена идея или сила, в които човешката природа говори и действа с един-единствен инстинкт или с воля в една посока. Всички прегради падат пред тоя инстинкт или тая воля. Тия образи стават олицетворения. Те са толкова исторически, колкото и хипотетични.

Така в „Аспарух“ е сложена проблемата за слабите и силните. Аспарух дига жезъла и зове на бран. Защото в бран са познали Силния. И само Силния ще освободи поробените. И звънът на меча му чертае грума на цял народ. Смелите тръгват след него. Това не е заповед за война – веление на съдбата, което трябва да се изпълни. Слабите остават в долините, защото се боят от смъртта и скъпият гребните си души. Те са безчувствени към зова и плача на поробените. Наопаки, силните мрат от връх на връх и сняг играе пред очите им, а в душата им цъфти смела, мразна глума. Защото се надсмиват над всеки топъл към и на всяко гребно щастие. От планините гледат те целия свят и стъпките им са искри. За идеята да обедини племената Аспарух принася жертва своята царица Ахинора. Целият народ коленичи пред това чудо на волята Ахинора: донесена е от планините, мирис на теменуги

е нейното име, никой не е виждал по-хубава от нея и никой не помни друга жена, ако е видял нея. По нейните ласки са мрели младежи и са се топили старци. На шестнадесет копия я носят. Дава смърт и щастие. Тя разголява гръдта си и намира сърцето си, за да вниже прорицателя своя меч. Цар Крум е продължител на волята на Аспаруха. Врагът, това не са неприятелските войници, а хипотезирана сила, която трябва да бъде премахната без остатък. Оттам страшната жестокост на отмъщението. Границата между българите и франките е пирамида от черепи на паднали франки. В тоя поетически хиперболизъм образът не може да бъде даден в жизнено-динамична описателност. Въображението гури внушението на линията, краската и формата. По тоя път прибъгва до средствата на живописата. Оттам тая остра картинност на „Виденията“. Техният стил – това е резба, ковано желязо, цветна тъкан. Събитията са дадени не за развитие, а в отделни мигове – не реално, а пластично. Никакъв вик, ни най-слаб стон – само чаткане на оръжия. Въоръжението на франките е рисувано с голяма минюционност – на него трябва да се види каква е силата, която стои срещу българите, и каква е смелостта на българските сърца. В тая перспектива войната става начало, което свети Гавриил етически оправдава. Бранниците – „те пренасят през пустинята на живота съскащите криле на Божия вихър. Кой би обвинил мълнията, че разсипва мрачини“. И воините са с бели одежди, от сребротъкан лен. И свети Гавриил ги благославя, тях, „великите жетвари, които отиват да пожънат с огън мировата смет“. Чрез тяхната десница и меч Всесилният приготвя царство на Мира. Само пред едно се стъписва гневът на великия воин: пред гения на ума и на творчеството. Нали той воюва за онова, което носи Бъдният ден! А великите дела на изкуството при-

надлежат на бѣдниците. И цар Симеон спира победоносното си войнство пред Цариград. Няма да остави да рухнат алмазните зѣбери на Свещения двор. Не е за българи Визанс. Проста и голяма е българската душа. Ще изгуби тук силата си. Симеон отхвърля ключовете, които му поднася Константин Порфирородни на златен поднос. Защото това са ключовете на отмъстителната царица Ирена, която дига бран срещу цял народ, отхвърлена от Боян Мага, пред когото се явява гола. Заради нея войводата Звеница извършва предателството, да ослепят Самуиловите войници. Тия ключове водят и към поките на бесовски сладострастната Теодора, чиято снага е пирувала по вси трапези на греха. Образите се надгонват да изразят чудовищните размери на нейната страст, на тая престѣпна и демонична сила, която обладава. Но идва моментът, когато тя усеща, че погубва душата си и се стреми навън от тия дворци, дето по златовезаните губери се лее вино и кръв. Зора на ново откровение сипе лъчи по пътя ѝ и душата ѝ проумява вестта за Новия ден. Отива при пустинниците, в планините. Душата ѝ се преломява. И тя стои между тях обезумяла от възторг, с мъчителна наслада повествува за страшните си грехове и влачи се на колене по каменистата земя, и моли спасение от тия сурови незнайници, и къса се душата ѝ във вопли.

Тя е готова за оня духолен подвиг, който се разказва в „Книга за царете“. Райнов се връща пак към епохата на богомилството у нас, което разбива съзнанието на народа, разклаща моралните устои на гържавата. В „Цар Петър“ той дава пламъците на тоя пожар, който обхваща душите и от който се люлее българското царство. Изрязват се на тоя фон образите на поп Богомила, на Йеремия, на Петър Осоговец – като олицетворения на религиозен фанатизъм, който до

вежда до преследвания, ужасяващи със своята жестокост. Петър Осоговец е цар на Духа, който излиза срещу науката, срещу пиришествата и разпътството – през които сам е минал – с проповед за прост живот. Той жадува чистота и я получава при по-нещастния от себе си, когото гури и намира в мрачна пропаст. Изповедта на последния е страшна. В описанието на телесното наказание, което му е наложил Бог, Райнов си служи пак с един краен натурализъм: трябва да се накара четецът да презре и се отврати от всичко тленно, като види неговото разпадане. Все пак като художествено средство тоя натурализъм е непоносим. Но по-нещастният дава на Осоговец изумрудения пръстен, който го озарява с милостта Божия. Животът му става слово и дело за непорочност. Двеста души отиват на кладата с него с химни.

И все пак – въпреки толкоз многото преображения в Духа, който Николай Райнов дава – проблемата за човешкото битие остава неразрешена. Вярата у всички тия пророци, аскети и у Исуса гори няма един категоричен обект, към който да бъде отнесена – Бог или изобищо един свръхестествен свят. Тя е по-скоро вяра в едни морални норми, в лично съвършенство, което ражда самоекзалтацията им. Райнов чувства прочее необходимостта да сложи тая проблема на по-рационалистична основа. В „Сиромас Лазар“ иска да бъде идейно по-ясен. Значи да бъде по-прост. А за да стане по-прост, трябва да се изтръгне из плена на виденията и да открие за живота трезв поглед. Животът не е чувственият сатанизъм и мистичната хипноза. Райнов напуца царете, блудниците и пустинниците и идва при простите хора. Опитва се да говори просто. Това е един риск. Личат във всеки случай усилията му.

Има в „Сиромас Лазар“ три разказа, които могат да се отнесат към предишните му книги. „Три бо-

га“ – на прагедите, Перун и християнският, в които вярва народът, се събират в един храм и там отива Омуртаг, за да подчертае гържавното единство. В „Просяци“ тълпата убива богохулника. „Свинец“. Поетическите средства на тия разкази, въпреки предишната им сюжетност са значително опростени. Това личи веднага: „Застанал на скалата, на върха на високата планина, под летежа на орлите, той („Свинецът“) беше сякаш изникнал из камъка, едно с цялата планина. Той бе станал едно с онова, що го заобикаляше.“

В другите разкази героите са наистина хора. На тях Райнов прави своите философско-психологически проби. Теза – отношението между осезаемия и невидимия свят. Служи си с реалистичен материал – доколкото му е потребен. Резултатите са незадоволителни. Защото не е много ясно сам той вярва ли в един трансцендентен свят или не. Героите му са раздвоени, разбити от скептицизъм, от самопроверки. Те стоят между действителност и призрачност, между усет и сън, между опит и интуиция. И вярват, и не вярват. „Целувка насъне“, „Смърт“, „Маршалът и детето“ са по-скоро натурфилософски етюди, отколкото психологически разкази. Защото се оперира в тях със съзнанието.

Така в „Смърт“ говорят детето, което е изгубило майка си, и неговият баща. Детето живее със светлото ясновидство на любовта към майка си и не може да допусне, че майка му я няма никъде: нещо от нея наистина липсва, но то не е най-важното. То я чувства, вижда я, загръща го топлотата на нейните прегръдки, усеща диханието ѝ. Бащата обаче забива в навната детска вяра отровното острие на мисълта. Но думите на детето гълбаят и неговия ум. Той допуска, че онова, що наричаме душа, остава може би в трептенията на някаква по-тънка сфера, способна да го

повтори след време, както в трептенията на ефира остават всички хармонии. Чувства, че отвъд видимото има нещо по-действително, което се стреми да живее с него. Бащата е на умиране. Той вижда нещо и иска да го каже. И неговият отговор остава неузнат. Избягва го. Тъй както и Маршалът се удавя, без да каже на детето „важното нещо“, което знае. Това е разказ („Маршалът и детето“) за пътя на познанието – не на разума, а на чувството. Между малоумеца, който фъфли, и детето се завързва странна дружба, на която възрастните се дивят; отведнъж се поглеждат като стари познати, които са се виждали някога в оная забравена страна, дето живеят душите. Това са метерлинковските тайнствени пътища, по които гълбоките, скрити същности на хората се срещат и разбират без ничие посредство, като флуиди, които проникват един в друг. Райнов избягва поетически сензитивната убедителност на този мотив, дава го в груба реалистична трактовка: в обикновени житейски действия и по-нататък – върху фона на бита на затурения град. Но описанието на тая атмосфера на ужас, която обгръща града, ужасът, който „прилепва о стените, оградите и вратите като неоткъртим слой, току-речи, веществен и здраво споен с повърхността“ – няма никаква връзка с онова, което става между Маршала и детето. Като изображение тия кошмари са много съгъстени, овеществени, чужди на емоционалната сфера, в която са сложени отношенията между Маршала и детето. Най-силната картина на това сродство на техните души е тоя паралелизъм на сънните им пози: детето, сложило в шепи лицето си, сънуващо чудни сънища; а Маршала свит на къло в дупката си, сънуващ ужаса. Разделени – те са пак близки, едно. Последният момент, когато Маршала навлиза във водата да спаси детето и потъва, е даден с клини-

чески подробности, които отблъскват. Противопоставянето на грубо натуралистичния свят с духовния в този разказ е неоправдано. Неразрещен между тия два свята остава и героят на разказа „Целувка насъне“. Разсъдъчният апарат у него пречи на непосредното му възприятие на нещата и затова вътрешните реакции нямат една определена посока. Война. Милчев е ранен и получава писмо от далечна непозната. Състоянието, което минава, са тий усложнени, че потребни са тежки анализи, за да се проследят. Прав е – „прег очите му падат само сухите огризки (!) на мисълта“. Иска да нарисова картина за мъжа и жената, но не я вижда, разсъждава я: „Много мигове се смесват. Той не се е спрял на главния миг, който ще се наложи на картината.“ Пробужда се в него мечта за нов живот, за нова сила, за музика, която сияе. Вярва в победата на тия нови сили. Вярва, че има „нещо в тъмното, което ни обикаля, отдето по нечие мъдро знание нахлуват в нашия живот спасителни беги и гибелни щастия, че в това тъмно живее нещо по-мощно и по-разсъдливо от нас.“ Сетне възпламва да хвърли обвинения срещу кръвопролитията, да порицае насилията, което изтезава сбраните воли (!) на хиляди души. И отново изпада във възторг от подвига на тия, които се жертват за доброто на другите. Умира, изпълнен с лъчезарност, загледан някъде надалек, нахъм нея, за да я намери и погълне в себе си, да я направи своя. Всичко това е дадено твърде рационалистично, в тежки и бавни описания, не в преки прониквания в душата. Съобразно с това и стилът е сухо аналитичен, без ритъм, и често с мъчна или неприемлива образност.

Тия три разказа са едно отклонение за Николай Райновия творчески натюрел. Образите нямат емоционална ос, на която да се устроят. Наистина те не са вече видения, но не са станали още и реални хора.

Защото човек е все пак единен. Жизнената му същина не може да бъде постигната по толкоз умозрителен път и да бъде дадена в такъв схематизъм. И ако Райнов не успява тук в изображението си, то е, защото не реалното наблюдение е източник на неговото творчество. Той винаги създава образа, а не го взема от действителността – за да може свободно да го направи носител на една идея или го подчини на един свой порив.

И едвам в „Драма“ и „Сиромах Лазар“ попада на реални образи и случаи, които няма нужда да бъдат художествено изнасилени, за да останат верни и на себе си, и на Райнова. Прошката, която героят на „Драма“ дава на жена си след измяната ѝ, излиза из цялата му натура, издигната до най-високо вътрешно просветление. Затова и перипетиите, през които минава, са тий драматични, убедителни и човечни. В „Сиромах Лазар“ Невидимото е дадено само в погледа на умиращата. И това е достатъчно. И излишни са разсъжденията, които всъщност нищо повече не казват. Изображението има своя убедителност. Образът на сиромаша е реален, макар и с тая тайнствена сила, която иде от него. Внушението на разказа се нарушава само от крайно натуралистичните описания на вида му (*тая увиснала челюст* и пр.) и на мястото, дето е жилището му (*тия зловония* и пр.), които са следа от някогашния саргистически шрих на Райнова. Бедността няма защо да бъде отвратителна.

Струва ми се, че „Драма“ и „Сиромах Лазар“ отбелязват бедни възможности на Райнова. Защото другите са разкази за прости хора, но не са прости разкази. Въпреки философията му, че истината на живота се постига с чувството, Райнов в тях я дири с много разум. И затова остава изненадан от себе си в мрачното преградие, дето живее сиромаш Лазар: там разбира, че половината свят му е бил непознат. Към този свят

трябва да се пристъпи с друг усет. С друга мисъл. С друго чувство. С друг стил. Засега Николай Райнов остава в нашата литература с другите си книги – „Богомилски легенди“, „Между пустинята и живота“, „Очите на Арабия“, „Слънчеви приказки“ и „Виденията из древна България“. И с тях той определя мястото си: към индивидуализма.

* * *

Както обясних в по-раншната си статия, *индивидуализмът* в нашата литература дери източниците на творческите импулси във вътрешния свят на поета. Оттам идат най-дейните сили, които турят в движение самия живот, тласкат го напред и бележат неговите посоки. Затова разработването на тия сили е път за издигане и на колектива. Оттук признанието на творческата *самоценност на личността* и култа към нея. Всеки да се насочи да постигне себе си, своето идеално Аз. Самоутвърдяването в своя истина, в своя нравственост, в своя красота – е вече едно постижение за колектива. Ако всички стигнат до него, целият колектив ще се промени на по-друг, идеален строй.

Тия истини имат за личността абсолютен произход и задължителност. Те не са ограничени във времето, дето постоянно се разрушават и менят. Източниците им са дълбоко в съзнанието и недрата на личността и затова те са трайни. Оттук идеята за *Вечното*, което стои в индивидуалистичния мироглед. У Пенчо Славейкова идеята за вечното е художественият стремеж да се улови онова, което е „в промени непременно“, и да се направи Идеалът властник на живота. У П. Ю. Тодорова – в абсолютната морална норма за непроти-

вене на злото, както и да иде животът насреща ни. У Яворова – в страданията. У Траянова – в суровостта на Духа, у Райнова – в трансцендентния свят.

Но тия истини могат да не бъдат истини и на колектива. Последният обикновено се стреми да ограничи личността, да я влее в своя поток. И затова в стремежите на своята автономност тя влиза в конфликт със средата. Оттук враждебното ѝ отношение към средата, взета в задържащите я сили: традицията, морала, невежеството, инертността. Личността се стреми да се изтръгне из тях или да доведе средата там, дето е тя. У Славейкова тая отделеност се изразява в непрекъснато бичуване на филистерството. У П. Ю. Тодорова – в скъсване веригите на битовите условности и заживяване на волност; неговите герои са повечето несретници, избягали от хорската злина. У Яворова – в трагична самота, която го отделя от хората като с „легена стена“. У Траянова – в разрушителния инстинкт, който в „Български балади“ призовава Божията казън върху неговия народ, отстъпил от заветите на дедите си. У Райнова – в дирене на мистичния свят.

Поетичният свят, в който живеят, е: у Славейкова – блянът, у Тодорова – копнежът, у Яворова – мечтата, у Траянова – кошмарът, у Райнова – видението.

Съобразно с това поетическият патос у Славейкова е апостоличен; той бичува със слово и учи с велики образи. У Тодорова – песенен; тъй са зачаровани най-хубавите му герои от песента. У Яворова – демоничен; душата му е бунт и изнеможение. У Траянова – сатаничен. У Райнова – химически.

От това се определя и поетическият им стил: у Славейкова – епически, у Тодорова – лиричен, у Яворова – граматичен, у Траянова – реторичен, у Райнова – патетичен.

И тяхната реч: у Славейкова – пълтна и пластична; у П. Ю. Тодорова – построена в ритъм; у Яворова – музикално-оркестрирана; у Траянова – ударна; у Райнова – образно нажежена.

У всички ще открием на-по-голяма или по-малка дълбочина умонастроението като източник на творчески възможности. Известен *интелектуализъм* често препречва изблика на чувството или влияе върху неговия израз и непосредственост: потушава го, туря го в схема или го хиперболизира. У Траянова границата между изживяване и поетически спекулативна постройка е мъчно установима.

Всички обаче са с повишена *духовна активност*. Те не са „обективни“ описатели или пасивно чувстващи натури. В преображенията, на които са подложени, заличат и външния свят. Оттук духовното им *борчество*.

Всяко време ражда своите творци. Индивидуализмът гържи у нас един период от 1895 до 1910. Може да се каже, още сме тогава в патриархалния бит. Социалните разграничения не са резки, едва почват да се очертават, масата пази още своята духовна компактност. Всичко е насочено навън, към организиране на младата гържава, гето бързат да заемат от чужбина опита и идеите за политическо устройство и развитие. Дейците, които са влезли в съприкосновение с чужбина, играят поради това огромна, изключителна роля в обществения ни живот; те са политическите водачи; масата още не е изтикала свои.

Същото става и в културния ни живот. Културната ни закъснялост бързо трябва да бъде преодоляна. Това преодоляване няма да стане от масата. Масата е духовно инертна. Отделната, издигната личност е, която трябва да я подтикне, да я тласне напред. И личността влиза в своята роля. Тя запада от

факел на общочовешката душа и култура прометеевския огън, за да осветлим с него нашата действителност. По тоя начин съзнанието се обогати, подложи се на сложна, всестранна разработка, доби сили за нови внушения и въздействия. Възприемчивостта ни стана апарат, годен за по-дълбоки наблюдения и оценки на живота. Индивидуализмът по тоя начин стана дело на най-големия културен подвиг.

Днес, отхвърляйки паролите на индивидуализма за новото време, мнозина отричат и самото му дело. Забравят, че оръжията им, за да бъдат тъй смели, им даде той. Че ако днес има у нас съзнание, което може да прозира и води, изострено е на чилика на индивидуализма.

Забравят, че делото на индивидуализма е означено с поетически постигания като „Епически песни“, „Игулии“, „Подир сенките на облаците“, „Български балади“ и „Богомилски легенди“. Те не принадлежат само на една епоха.

Защото поетите на индивидуализма стоят над своята епоха, над живота.

Как писателят отиде *при* живота; как от личността като източник на творчески импулси премина към живота, като избор на сочни наблюдения; как поетът счупи черупката на своята затвореност; как се промени поетическият и философски мироглед и поетическият стил у Елин Пелина, Йордан Йовкова, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Георги Райчев и др. и какво е тяхното художествено дело; как най-подир, в произведенията на най-младите ни белетристи и поети се отрази динамизмът на новото време, нервическата му психика и социалните трусове – ще видим по-нататък.

II

БИТОВИЯТ РЕАЛИЗЪМ

ГЕОРГИ РАЙЧЕВ

Писателите от периода на индивидуализма в нашата литература изхождаха от една своя *идея* за живота – и искаха да го подчинят на нея. Защото целта на изкуството според тях не е да утвърждава живота какъвто е, а да го тегли и насочва към по-горни сфери. Това е „висшата действителност“, за която постоянно говорят: действителност на други социални, морални и естетически закони – не съществуващите, практическите. За Пенчо Славейкова тая действителност е висшата красота и духовният героизъм, с който се побеждава съдбата и преодоляват страданията; за П. Ю. Тодорова – това е човекът на вътрешната свобода, на волята за радост и на песента, който е преди всичко, винаги естетически мотивиран и оправдан; за Яворова тая друга действителност е негде по средата между царството на дявола и небето, затова гръмове и озарения падат върху неговата любов – стенеца и славословеца, тръпнеца в ужас или в платоничен екстаз; за Траянова – в човека, освободен от всички страсти, през чието горнило е минал; за Николай Райнова – в духовното подвижничество.

Човекът за тях е единицата, свободно и абсолютно самоопределяща се – в борба със себе си и за себе си. Той е откъснат от средата, независим от външните условия, сред които протича животът му. Затова човек за тях е интересен не в социалното и битовото, а в духовното си и морално сложение. И доколкото тия писатели вземат мотиви от бита, днешен или исторически, той е по-скоро рамка или фон: в изображение-

то му те мерят и откриват нещо *друго* – зад него и над него. С реалистично око видено, те често дори не са много верни на бита – било в конструкцията, било в перспективата му, било в значимостта, която му дават. Те и не дирят нереалната му правдоподобност и не я считат голямо качество на художника. Многого „правдоподобност“ на живота значи заковаване в него, пресекване възвисителната сила на изкуството.

Поради това те не са и психолози. Многоличие то на човешката душа, което се открива под безкрайните въздействия на живота, за тях също не е интересно. Какво могат да значат „преживяванията“ на обикновеното? Важно е онова, което наричаха „откровение“ на душата, т. е. извяването на дълбоката ѝ същност. Там тя има само една побуда, една истина и едно разрешение, към което неотклонно се стреми. Никакъв компромис, никакво колебание – движи се по права линия. Едносложна е. Душата се проектира на един неизменен екран.

На моя екран те виждаха живота такъв, какъвто го *мечтаеха*. И със своята мечта властваха над него. Не те трябваше да се приспособяват към живота, а той към тях. И когато не им се поддаваше, създаваха си свой свят и той им бе достатъчен. Оттук самостата, за която винаги говорим, когато става дума за тях. В онова време наистина имаше условия за усамотяване. Животът не бе тъй тежък като днес, можеше да се мине и без „другите“, масите не бяха завладели града и не увличаха навън, животът бе сравнително мирен – и средната градска интелигенция можеше спокойно да се отдава на блянове, на мечти, да се носи от чисти идеи, да вярва във всемогъществото на волята, да издига култа на свободната личност, да се поддава на внушението на образа на свръхчовека. Оттам чувството на *суверенност* у писателите от индивидуали-

тичния период. Животът не забиваше тъй остро ноктите си.

Това бе едно самозадоволяващо се изкуство, което обаче можеше лесно да скъса връзките си с живота и да забрави необходимото непрекъснато освежаване в неговите струи. И наистина, в последните си произведения и петимата представители на индивидуализма, които разглеждах, застанаха пред тая опасност. В „Химни за смъртта на свръхчовека“ Пенчо Славейков навлезе в съвсем отвлечени философски сфери, П. Ю. Тодоров стана мъчно отгадаем, Яворов се озова в пустота, Траянов след проклятието върху своя род в „Български балади“ нямаше какво повече да му говори, Николай Райнов сам разбра, че е време да напусне царството на историческите видения. Индивидуализмът изчерпваше своите девизи. Неговото въздействие отслабваше. Светкавиците му взеха да падат в празно пространство.

Явно стана: стремежът към Идеала, който индивидуализмът в литературата ни пробуди у нас, не можеше да се постигне въвн от живота. Големите завоевания, които направи той в съзнанието и възприемчивостта ни, рискуваха да останат неизползвани – неприложени в широката плоскост на живота. А единствено там те можеха да намерят истинското си постижение, да станат дейни. Красотата – да: но нека не я дурим само в самосъздадени минове, а на земята, в онова, което съществува. Идеалът – нека не бъде „идеал“ тъкмо защото е непостижим, а да го осъществяваме на дело, в практическата си дейност дори. Доброто – не носи ли неговото зърно и злият? Чистота – колкото по-се връщаме към природата, към примитива, толкова по-ще открием оная девственост, която е достояние на културно най-възвисения. Моралът – той не е догма, невъзможен е в оная абсолютност, в

която индивидуалистическата проповед го дава. Бляният – и най-простия докосва той със своите криле. Подвигът – често е и в най-гребното.

Трябва прочее лъкът, който изкова индивидуалистическата култура, да се обърне към живота и към него да се отправят стрелите му. Ако не го улучат – безполезни са. Може да не вървят по безукорно права линия, може да се пречупят – нищо. Там е истинската проба на тяхната сила и точност. Индивидуалистическите истини трябва да се проверят на действителността. Може от тая проверка да не излязат тъй категорични и неотстъпни – ще се коригират. Преди всичко – с признанието на оная относителност в обяснението и възприемането на хората и нещата, която се налага от условия и необходимости, от които те зависят. В многото разрешения, които представя животът, нашето съзнание ще разбие своята абсолютност, но в замяна ще се обогати с нещо по-ценно: опита. Няма да искаме от живота това, което не може да даде.

Обратен път прочее предстои; не от изкуството към живота, а от живота към изкуството. От вътрешния мир на човека, от бляна, от мита – към прякото наблюдение на живота.

Накъде е насочено това наблюдение?

Неговият обект у Елин Пелина, Йордан Йовкова, Георги Райчев (в най-хубавите му работи) е – *битът*. Основата на националния ни бит е все още предимно в селото. Едва последните години градският ни живот почва да добива по-типична изразност. Сюжетите из селския бит завладяха нашия разказ и пробудиха новите таланти. Те почерпиха от него нови сили и освежиха белетристиката ни.

Изтичането на селския бит в белетристиката ни съвпада изобщо с времето, когато и в политическия

ни живот широката селска маса взе да добива значение, каквото по-рано не е имала. Демократическите лозунги, които се изнесоха него време, изхождаха от признанието на тая маса като фактор, за който трябва да държи сметка всяка политическа идеология. Народната воля не бе вече само фикция, а почна наистина да тежи в политическите комбинации. Все повече взе да се оценява и значението на земята като основа на националното ни стопанство, от което зависи държавното ни развитие. По него време се заражда и земеделското движение у нас. Човекът на селото става предмет на повече грижи от страна на държавата – просвета, икономически мероприятия и пр. Той почна да се осъзнава като слой, на който главно тя се крепи и да отстоява своите права. Войните, понесени главно от него, развиха в още по-голяма степен чувството му на самозначност. Все повече той призоваваше вниманието на нашата общественост. Застана на пръв план и пред нашия писател. Още в песните и разказите на ЦАНКО ЦЕРКОВСКИ въпреки наивността на поетическите му средства се чувства селската душа.

Наистина и Вазов се позоваваше на „народа“, но у него това бе само освобожденият от робство народ, не отделен слой, а компактната българска маса – народът като *расово понятие*. Не е достатъчно вече да се възпитава само неговите подвизи – трябва да идем по-близо до него, да го подирим сред природата му, сред земята, която работи, да видим отделния човек, да влезем в неговия мир. Наистина, писателите народници А. Страшимиров и Т. Г. Влайков бяха отишли между него, но има разлика между тях и Елин Пелин, Йовкова, Райчева. Те бяха хора на града, образувани в него, проникнати от неговата култура, и тая среда все пак им бе чужда. Те имаха към нея отношение на изучавачи и наблюдатели. Това се чувства в произведенията им:

изобразяват селското тегло – но не са го изпитали; селските радости – но те си имат други; изнасят неговата патриархалност – която сами бяха изгубили в града. Имаха по-скоро *идейно-нравствено* отношение към селския бит. Оттам и неговата идеализация, която иде от известна едностранност на посоката, по която го дирят. На народа се позовават и Пенчо Славейков, и П. Ю. Тодоров, но вече като на някакво почти мистично лоно на българския дух. Те имаха *философско-поетическо* отношение към селския бит. Даваха го в съзерцание, не в живата му тръпка.

Елин Пелин, Йовков, Георги Райчев изхвъркнаха от самото село. Нямаше какво да го изучават, имаха личен опит за него. Затова не философстват върху него, не го правят проблема, не го вплитат в сложни идейни конструкции. Дават го в неговата чиста и проста същина, в обикновението му, дето най-вярно разкрива своята истина. Тя не е една. Също и там всеки човек е един свят за себе си и една истина за себе си. Колкото повече и по-различни хора познаем, толкова по-непосреден усет на селския бит ще добием.

Тая непосредност на опита и на усета именно отделя тия белетристи от предишните. Пълнозвучие и сочност нахлуха в разказа ни. Човешки радости и човешки беди. Природата се отбули, блъснаха просторите нивя, гърдите гишат въздуха на полето. Хората престанаха да говорят иносказателно, да намислят това, което ще кажат, те са уловени в ежедневието им разговор, в най-случайни срещи. Престанаха да бъдат символи на общи идеи. Разни хора – всеки си живее особено. Селският живот и той е нещо пъстроцветно, широко, не може да се улови в една формула, както правеха. Тия белетристи следваха селския бит и в най-гребното, без да се боят, че ще бъдат незначителни. И бяха му по-верни.

Без да дирят, без да си поставят за цел, в произведенията си те откриват промените, които са станали в него от времето, когато го изобразяваха Страшимиров и Влайков. Чувства се как селото близо в контакт с града и как градът нахлува в него и влияе върху неговата патриархалност, върху традициите, морала, върху цялата му психика и мироглед. Структурата на селото у Елин Пелина е усложнена; няма само бедняци и чорбаджии, а хора от много социални категории, макар и не така разграничени, както в града. От друга страна, с увеличаване на населението земята почва да става малка, всеки се стреми да запази достатъчно за своето съществуване, развива се остро чувство на ревност за нея, което прониква в семейството, подклажда там раздорите и го разстройва („Земя“). От друга страна, моралът изгубва своята строгост, проявата на чувствените и сърдечни влечения става по-свободна, по-смела, но раздирайки булото на свенливостта, трепти в повече сензитивност. У Йордан Йовков виждаме същия култ към земята, но в Добруджа тя не е тъй малко като в Софийско, а безкрайна и плодородна; трудът за нея не е черен, а благословен. Изобилието събужда у хората вяра, предприемчивост, прави ги възприемливи към инициативи и технически, и социални; кооперативното дело в Люляково („Жетварят“) има най-големия празник на селото: докарването на вършачка. Тук психиката е друга: в задружен труд, в съгласие е победата над земята. Хората са едри, светли, самоуверени, добри, откровени, вярват в ръцете си, рядко са бедните, и бедните помисляват някак край по-заможните. У Георги Райчева срещаме, наопаки, човека на Тракия, изпечен в южното слънце и над коравата земя, затворен в себе си, подозрителен, упорит; още много тъмно носи в душата си, нещо все бри в нея. На него градът е въздействал най-разруши-

телно; безверен, богомил по природа, той е разбил всичките му светини. Все иска и не може да се успокои, да бъде удовлетворен.

Елин Пелин е по баирите, по долините, по реките; Йовков – по безбрежните поля, Райчев – между селото и града.

Елин Пелин е откровен, закачлив, подвижен, остроумен; Йовков – мечтателен и мъдър; Райчев – винаги умствуваш и анализираш.

* * *

Още от тия загадки може да се долови, че ГЕОРГИ РАЙЧЕВ стои на прехода между индивидуализма в нашата литература и битовия реализъм, свързва ги. Следите на индивидуалистическото отношение към живота личат в повечето негови разкази. В тях той взема човешката душа като изключителен обект на своите изследвания, за да установи нейните разни същности, странностите ѝ, инстинктите, които бушуват в нея. Разбира се, не в отвлечената ѝ, философска и етическа проблематика, а в остро жизнените ѝ прояви. У него тая душа не може да се определи от едно начало – тя е хаотична, безднена, крие много сили, които я тласкат. Битовите и социални условия се чувстват, но не те определят действията на човека, а някакви разположения, които лежат негде дълбоко в неговата психофизична организация. Може да се предполага от това, че в човека от селото Райчев няма да дири нейната типичност; не може да я избегне, но все пак не му е необходима. Затова преминаването у него от психиката на човека от селото към тая на човека от града е постоянно.

У Георги Райчева са се срещнали две същности: теж-

кото, сурово сложение на човека от селото, което го държи здраво в едно физиологично трезво отношение към света, с предизвиканата от контакта с градската култура упоритост да излезе из себе си, да се втурне в онова, което наричат там „духовност“, да я проникне, да се побори с нея, да я сложи на своя проверка. Жаждата му за познание е алчна. Нищо не го задължава към тия истини, които са установени там. Градският човек му е чужд и оттук може да се предполага известна враждебност към него, която Райчев не съзнава, но която не може да надвие. Същото е и с градския живот. Той му е още непривичен, не може да му се отдаде, да се влее в потока му, да заживее непосредно в него, да се преобрази. Емоционалните, идейни и социални установености, които вековете са създали и които раждат друга психика, други отношения към хората и събитията, са нищо за него. Възбуял като „Карачакал“, неговата природа не може тъй лесно да се превие в тях. Не желае да отстъпи от себе си, от онова, което е. И тая му упоритост и самоувереност му пречи да приеме – като ги разбере – много необходимости, много прости и естествени неща в града. Оттук непрестанният му ропот. Запознаването му с поетически идеи и образи в литературата му дава вече нови аргументи за това упорство и непримиримост. Те насаждат у него опасно надценяване на собствените му духовни сили. Върху едно неначенато съзнание, което няма преди себе си достатъчен опит, за да се отнесе критически и да запази равновесие, литературните образи и идеи действат силно. Те стават елемент на лично самочувствие и амбиции.

Така, убеден съм, че преживяванията на героя в „Царица Неранза“ са от вторичен произход. Липсва жизнено убедителният им тон. Много там е форсирано, преувеличено, книжно патетизирано. Стоенето като

войник в телеграфната рота прави героя на този деневник най-нещастния човек на света. Той не може да приеме нищо, да се примири с нищо, даже да „разбере“ какво става с него. Всичко е нелепост, нещо небивало, изключително – ни повече, ни по-малко „съдба“, която го прави трагичен и плачлив. Читателят се интересува на какво се дължи тая трагедия. Може би някакво непримирение най-подир на свободната му съвест с военната служба, която го прави герой на подобна психологическа грама в декламационен стил. Нищо подобно. Няколко съвсем неубедителни враждебни щриха за фелдфебела и за взводния му офицер, които просто си гледат работата и не искат от него повече, отколкото е потребно. Но – в главата му, в главата му! Там е смут от желаниа, от „идеи“. Той не може да допусне, че трябва да се явява на проверка, да иска разрешение за отпуски, да яде с лъжица, а не с вилица от нечисти съдове, и то заедно с другите войници, да марширува и пр. Кръвно е обиден от бележката на ефрейтора да не гони и закача гимназистките и жените, при които пак намира време и възможност да ходи. О, това засяга достойнството на „човека“ (в общ смисъл), за което е тъй ревнив. Това фино честолюбие иде от преразвито самовъображение, че носи в себе си богатства и възможности, потиснати тука, които не може свободно да прояви. Отнели са „светлината на душата му“ в нея се „сгъстил мрак“ чак дотам, че изгубил „нишката между действителност и недействителност“. И сам разкрива цялата литературност на „стихията“ си. Той се проектира на фона на цялото човечество, в мировото пространство и щом е тъй, трябва да се чувства затворен в „клетка“. И мислите, т. е. „крилете“ му са все за големи работи: за мирозданието, за невидимите атоми, за това странно явление, което се нарича човешка мисъл, за щастието (изобщо), за някак-

ва красота, олицетворена в химеричния и далечен образ на Царица Неранза. Без да забележи, че до него толкова близо е... образът на Кнут Хамсуна. В човъркането на собствените си състояния и мисъл той е изтървал да даде поне по-интересни картини от казармения бит. Най-интересното нещо там е самият той. Не може да излезе из себе си, защото не може да се справи и овладее една действителност, тъй ясна и проста.

Но с набирането на повече личен опит в града той добива навика и поетически да го използва. Повестта „Мъничък свят“ е вече отървана от напращливостта на литературните чувства и пози. Георги Райчев става искрен, дори пред самия себе си. И това е една изповед, но в която вярваме. Любовните му увлечения в Милкова и Елена разкриват с прямота разположенията на цялата му натура. Той е винаги *презв.* Влюбва се, но това не е чувство, което може да го покрие всецяло, да го преобрази. Пречи на това преди всичко разсъдъкният му апарат; той наблюдава и се самонаблюдава и в моменти на пълно отдаване. Срещу жената, която гледа на него като на единствения, готова на всяка жертва, той стои с неотстъпна цел – обладанието, което теоретизира в такива фрази: „Доста е да уверите жената, че тя е предпочетена, избраната между всички жени, жертва – ней и не трябва повече, за да бъде честита.“ Никога за него няма да стане блян, на който да се устрои въображението му и чувствата му. Бляновете са за градските хора, казал би той, т. е. лъжа. Истина е – сексуалната необузданост, която осмива всяка идеализация в любовта. И Милкова, и Елена той вижда само в еротически разграничения: едната му се отдава властно, а другата – с най-чисти трепети, готова и покорна на всичко. Какво остава у него? Ни следа. Това са „случаи“, от които трезвият човек няма какво да прави трагедии. Все пак „Мъничък свят“ ув-

лича с откровеността на своята изповед. Георги Райчев ловко се движи между еротика и малко сантиментализъм (който познава вече), между духовни състояния и размисъл, между спомена за двете и онова, което сега се случва, между малкото тихо провинциално градоу и суровата действителност на фронта, от който дава верни и силни картини. Именно тая отдалеченост на преживяното и на мястото създава поетическата атмосфера в повестта и лиричния ѝ патос.

Но защо това е за него един „мъничък“ свят? Във водовърта на града за него това изглеждат сантиментални истории, които „нямат значение“. О, на други измеримости той ще пробва „душата“ – не в това, което се случва с всекиго. Градът го хваща в зъбците си и – нямащ сигурна опора – хласка го и измамно го води към тия „проби“. Той не забелязва и си мисли: тук, в ексцесиите, в inferналния мир ще познае действителността му и ще го разбули от всички „лъжи“. В изключителните странни събития, в загадъчния свят той има илюзията, че постига дълбочините на познание, което другите нямат. Разсъдъкният апарат е отново в движение, психиката на човека се заплита във възли, които ето той ще разреже! Той е в лабиринтите на човешката душа и мисъл. В „Незнайният“ и в „Карнавал“ водач му е Едгар По. Въпреки остроумното им самонаблюдение героите в тия два разказа действат в състояния, в които е изтървана волята им, под напора на нещо скрито у тях, на което не могат да намерят логическите закони. Изгубват границата между действителност и недействителност. Това са демоническите сили, които разрушават тая граница. Георги Райчев е в тия разкази детерминист. Но в тях има само мистериозност – никаква мистика. У Едгар По тия сили са вън от нас, в другия, невидимия мир, отдето влияят. Важен е фактът, чрез който те дават своя

знак. В него е, обяснява той в статията си за „Поетическият принцип“, поетическата красота. У Георги Райчева странните факти стават в самото съзнание, разядено от себе си. То се намира в някаква депресия, в която не може да си даде ясна сметка за нещата и често, уплашено от самоизлъгване, избягва от себе си. Това именно са Райчевите „двойници“. Това съзнание се лута между безсилието си и остри сепвания, в които разрушава всичко. „Разсъжденията“ тогава не водят наникъде. Експерименти – без особени резултати. Или резултатът е: всеобщо разобличение. Защото Райчевият диаволизъм е повече умствуваш. Вслушайте се в онова, което говорят Незнайният или двойникът в „Карнавал“ за човека, за любовта, за самотата, за искреността и пр.

Има някаква садистическа ревност у Георги Райчева да развенчава живота от всички илюзии, да отмъсти, защото си е позволил да си създаде онова, което се нарича въображение, да вярва, да се лъже по някакви чувства, да приема някакъв морал на общечитието. За него истината не се знае всъщност де е, в нормалния или в безумния; тъкмо в състоянието на транс се откриват такива работи, които човек крие от себе си дори, и тогаз се дават най-жестоките присъди. В „Безумие“ чрез сомнамбулното съзнание на ранения герой той дава ужасяването от войната – не само в кошмарните спомени от сражението, но и в призрака на тая бедна групава жена, побъркана при бягството от пожара на нейната къща; не може да се отърве от него. Във „Вълци“ двамата войници, единият куч, другият сляп, оттегляйки се от сражението, се сдвигат за вързоп жълтици, задигнати от убития турчин, и се вардаят по баира в нечовешка борба, като животни. Исква да каже: ето вашите герои! Също в „Сестрата“. Това момче, което, болно, ритва от леглото собс-

твената си майка, когато тя му се разкрива (цял живот по искане на сестра си, тя е за него лелята), унищожава човека като човек – въпреки всички психологически обяснения, които могат да се намерят за случая. Заключение: това е то жертвата на майчинската любов и чувството на син, разглезен или свикнал с друга майка – все едно. Защо и угризенията на съвестта у жената в „Страх“, че е изменила на покойния си мъж, когото е обичала, трябва да се превърнат в неносим кошмар от неговия двойник – любовника ѝ, който знае всичко и има неговите навици, тая суха и зла усмивка и дори златния му зъб? Писателят има здрави нерви и тоя сатанизъм е за него „мярка“ за проникването му в психиката на човека. Мисли – така ще я „разбули“ и покаже, че напразно я мислим такава, каквато се описва в романите и поезията. Напразно някой би сравнявал тия разкази с разказите например на Вилие де Лил Аган или Барбе д'Орвий, в основа на които стои съвсем друго отношение към човека. Там и в най-странните и жестоки събития духовната същност не само не е отречена, но е доведена до поразяваща сила и красота: рицарство, решимост, жертва, безумие на порива, мрачни екстази или просветления, които една усложнена и фина култура е създавала. Тяхната спиритуалност е налице. У Георги Райчева, обратно, има жестоко сразяване на всяка духовност. И за да го нанесе, дори я разстроена, в ненормалностите, в психиатрическите клиники и в криминалната хроника. Не искам да отричам силата на тия разкази. Те хващат, сетне читателят сам не иска да се откъсне от тях, за да го завлекат и утвърдят – в Нищото! Това е и опасността в тях, искам само да я предупредя.

Същото самоизлъгване може да се получи и от идеите. Райчев обича да слага на философска преценка жизнения „случай“. И има увереност, че прави оригинални

открития. Но до какво може да доведе една мисъл, скъсала с всички вери и разрушила всяка илюзия? В „Светорадост“ той приблязва до основанията на науката. Примирението на странния младеж, който умира, той иска да направи убедително с аргументите на някакъв биомеханически закон, че нищо от материята не изчезва, превръща се в друго и така животът продължава да тече; кой знае, като умре, дали няма да се превърне в тия сочни праскови: безсмъртието на материята му е утеха. „Всичко е брънка от всичко.“ Ето как – с ум! – се разрешава едно подобно състояние.

Това желание на Райчева непременно да ни каже нещо, да ни втълпи непременно едно точно определено свое отношение към събитията и въпросите (то личи в тия чести натъртвания: „тъй беше, тъй се почна“ и пр.) пречи да изживеем непосредно изненадата от [срещата с] някогашния му приятел-актьор, тръгнал по дир актрисата и сега стигнал да бъде „Водолаз“ в един цирк, потапяйки се в бълва вода. Премного самият той ни се напраща. Същото и в „Ярушка“. Несъответствието между сюжета и внушението, което писателят преследва, е явно. Но той разчита на своята сила на убеждаване, каква трагедия е... И игнорира опита на читателя, за когото това е случай от софийска хроника. Заглавието на един от хубавите разкази на Райчев „Дядо Влайо“ в сборника е променено – „Смърт“. За да подчертае, че това не е битов разказ, а психологически – читателят да обърне внимание на душевното състояние, в което изпада дядо Влайо след смъртта на бабичката си. А силата на разказа е не в много „философското“ за един селски старец самочувство за безсмислие на света и на пустота, а в първата му половина – до смъртта на Кръстина: в тая човешка симпатия, с която разкрива неговата проста и добра душа, неговите грижи и неговата обич. Раздвижени са у

писателя жизнени струни, открита е пътека към човешката душа, по която се отива по-пряко.

Трябва по-просто да пристъпим към нея – не за да я разръфаме, а да я разберем. Ето, „Песента на гората“ внезапно обръща наопаки целия „мироглед“ на Райчева за любовта. Той е станал романтик, сантиментален; вижда и друго: че на света освен човека има – и природата. Отношенията между Сретен и Лата са скътани в поетическа атмосфера, макар чувството на лесничея към Лата все още да се корени във физичната му мъжка здравина. В „Три етюди“ Георги Райчев също изменя ъгъла си на зрение. По-рано би направил ужасна психологическа проблема от отношенията между сина, бащата и момичето. Сега се е отнесъл съвсем житейски просто и всичко е станало само забавно.

От този род сюжети-съновидения държат връзка с предишните разкази на Райчева. Служи си наистина с диаболитичния шрих, особено за образа на Похромова, който държи под своята неведома зла сила малката Опи. Но историята на безпомощното момиче, което пада в лапите на своите похитители и не може да се изтръгне из мрежите, в които се впуска, е дадена майсторски. Заг фрагментността на случките и обстановките, които като в кошмарен филм бързо се сменят, се отгатва една гънка от столничния живот, позната и характерна. На писателя вече не е все едно кой какъв е. И кара и нас да застанем на страната на Опи и Милко срещу нечистите, които ги разтръгват. А в „Луна“ писателят се гърчи сам от болката, която е изпитал. Любовта, значи, не била лъжа! Драматизмът тук е вече от друга категория и нервът, с който се следи разказът, иде от крайната изопнатост на жизнени чувства. Нека сега ако иска друг да прави анализи на състоянието, в което убива Поливанова с бокс – писателят няма вече двойник, чрез който да се само-

наблюдава. Той преживява и действа. Ще разбере и другите, които биха постъпили така. Той изобщо почва да разбира много неща. Натурализмът на картините „Накрай града“ с тия боклуци и жестоките сцени в кланицата и кръчмата наистина отблъскват – това са един вид нашенски босяци, но у които няма като у Горки мечта за нищо; но трогателно човечен е образът на бедния странник Цар Слави. По други пътища е проникнал писателят до интимността на душата му, до нейното страдание и примиреност, до нейното благородство и мекота. Обладан от тях, Райчев е успял да ги прехвърли и върху Скучо, в отношенията му към неговата овчица ваклуша.

Човешката душа не е едностайна и не може да се съди с категоричност. Кое например в „Мерзавец“ заплашва да преодолее отвращението на учителката към секретар-бирника Вешовски – дотам, че тя да улови в себе си издайническо разположение да му стане жена, след любовта към учителя Паунов? Властната му сила, на която не може да противостои; или покорността на слабия пол, който в нахалността и грубостта гири своето покритие или практически склонности у нея? И само Вешовски ли е тогаз мерзавецът? Много обяснения, а може би всички заедно, и във всички еднаква правдоподобност – ако никоя не сметете единствена.

И кой е виновният в най-хубавия разказ на Георги Райчева – „Грях“! Елка, която има за мъж малоумния и скритен Дико; неговият брат Стан, който я обладава; или Дико? Никой. Всеки е прав за себе си. Това е най-сигурният знак, че писателят е успял да направи най-дълбокото откритие – като се е претворил в душата на всекиго и е приживял неговата съдба. Зараждането на едва уловимата нежна склонност у измъчената Елка към брата на нейния мъж, от която тя се плаши;

нарастването на чувството към нея у Стан до невъзпирно влечение да я има; първобитно суровото честолюбие у Дико, който грозно отмъщава – всичко това е нечовешко и крайно човешко едновременно. Тънкотата на проникването, сигурността, с която се движи по стъпките на лицата и тяхната дълбока изразност правят от „Грях“ най-хубавия психологически разказ в нашата белетристика. Емоционалното му въздействие е неотразимо. Може би само „Детето“ на Владимир Полянов може да се тури до него. Но „Грях“ има по-широка жизнена значимост – битовата основа. Той е най-високата мярка на писателския дар на Георги Райчева.

Къде остават „Незнайният“, „Карнавал“? *Битовият психологизъм* е, който определя най-вярно чертите на писателския натюрел на Райчева. Един винаги интересен фабулист, всеки разказ на когото има своето внушение. Дяболическите и сатанински разкази са едно рикоширане на неговия талант, на което, мисля, дадох достатъчно обяснение в началото. Това е човекът на селото, който се сблъсква с града и не можейки – изключено е – отведнъж да овладее неговата действителност и психика, пропада в неговите въртопи. Първичният му мироглед е разрушен, а не може да си изработи друг. Съзнанието му става нихилистично. Животът за него е само фрагменти, които не може да обедини в едно цялостно свое отношение. Той няма въдъхновение, патос. Един безверен ум се блъска. Разказите му поради това носят характер на етюди, материал за нещо, което трябва да се намери.

Това ще направят други. Стихията на Георги Райчев въпреки всички усилия си остава в изображението на бита. Той го прониква с психологическа острота, която е успял да придобие в града. И пробите му на него са сигурни. В това отношение *Карачакал* може да се вземе за символ. Тоя непокорен бик, който първо-

битно-стихийно чувства човека и природата и отива срещу локомотива, защото не може да търпи никого над себе си. Неговото място е в полето. Не бива да се втурва в града.

Градът няма защо да се отрича, или да се мисли, че ще се преобрази чрез селото. Обратно – може би. За сега то е един различен свят, източник на сили, които имат своята самоценност. И лоно на чувства, на поезия и мъдрост, чиято първичност навлезе в белетристиката ни чрез разказите на Елин Пелин и Йордан Йовков. Тяхното творчество отбелязва разцъфването на *битовия реализъм* в нашата литература.

ЕЛИН ПЕЛИН

В основата почти на цялото отношение на Георги Райчев към живота лежи непримирението с него. Той непрекъснато го дебне, за да го улови в притворство, в тържество на долни инстинкти, в самоизмама. Изправя човека пред неговата откровеност, за да се види – какъв мерзавец е, какъв подлец, ненаситен, омотан във всевъзможни заблуди. Сардонична усмивка се крие в неговото изображение. Той е безпощаден, уязвява до болка. През външните прегради на установеностите той гури наготата на душата, за да я бодне с острие и я предизвика да се открие, макар в нейните спазми. И наистина докосва най-тайните ѝ пружини – онай област, гето инстинктът се бори със съзнанието, без да могат да се разрешат: в една вяра, в една истина, в едно чувство. Оттам моя нерв в разказите му, който се получава от остротата на *психологическия натурализъм*, с който прави своите сондажи.

Накъде Георги Райчев води? Досега – той само изучава... Първоначално, в дяболочните и сатанински раз-

кази, той е песимист. У него няма ни един герой, никое положително дело, ни един щастлив човек, ни минута радост, и най-малкия подвиг, никакъв възторг и ни следа от идеал. Не открива никакъв морал, нито личен, нито обществен, макар да не е аморалист. Защото въпросите на морала се поставят само в обществено, което за него не съществува. Прицел е – единицата. А при единицата няма „морал“ – тя е жертва на влечения, на които не може да противостои. В този смисъл Георги Райчев е асоциален. Тая асоциалност е в изолирането на човека от средата, от условията, от въздействието на култура, на възпитание. Той не гури причини, не търпи извинения. У него човек е, в края на краищата, самотен. Самотен е и сам писателят. И в самотата си не иска да разбере другите, прилага спрямо тях крайни мерки. У него още не са изживени абсолютните изисквания, свойствени на писателите от индивидуализма в нашата литература. Там е връзката му с тях. Като тях той е много праволинейен, отправя стрелите си право в твърдта на човешката душа и, естествено, там те претърпяват крушение. Защото самите състояния, които изобразява, са вече едно крушение на съзнанието, изгубило всички устои. Той гури душата в афектите, едва ли не в атавистичната ѝ суровост и не вижда, че въпреки всичко човек не е звяр, че хората все пак живеят заедно, борят се, стремят се – може би по илюзии, но те са Нещото, което е по-силно от неговото Нищо. Та ако животът би бил това, което го изобразява, той не би могъл да се живее, да се издържи. Сам Георги Райчев го доказва. В нервната умора, която настъпва от това непрекъснато дълбене на съзнанието, неговият свредел притъпява и освободено от натиск, човешкото сърце забива почти с нормалния си пулс. Георги Райчев почва да го напипва. И разбира, че не е инстинктът само,

който движи човека, и че много лъжи може да има, но не в лъжите е истината. Човек престава тогава да бъде само обект на анализ, отношението към него става по-милостиво. Извежда го от подсъдимата скамейка и тръгва с него. Във великолепните разкази „Грях“, „Луна“, „Съновидения“, „Накрай града“, „Мерзавец“, „Песен на гората“, „Пари“ и др. дълбокото психологическо проникване вече е премахнало преградите на разсъдка и е доближило писателя до човека. Той дава за него познание, дълбоко и неотразимо. Наистина, още не е стигнал до утвърждаване на живота, но вече не иска от него невъзможното.

Това утвърдяване го даде *Елин Пелин*. И Елин Пелин излиза като Райчева от селото и отива в града. И за него градът е чужд. Но не е враждебна същност, която го предизвиква да я подчини, да я унищожи. Нему е чужда оная непокорна сила – разпалена може би погжарта на пустото изгоряло поле на Тракия, което не дава опорни точки на погледа и насочва го, угнетен, навътре; а може би – и на по-големия натиск, на който е била подложена векове неговата душа, станала в освобождаването си отмъстителна и богохулна. Елин Пелин е от софийските предпланини – природата е там по-разнообразна и свежа: каменистите чуки, хълмовете, реките, горичките са обекти, които непрекъснато пробуждат въображението, правят го предметно, подвижно и закрепено в нещата. Затова Елин Пелин е по-устойчив, по-уравновесен, по-издръжлив и духовно по-цялостен. Вследствие на тая по-здрава психическа и нервна организация той ще може да противостои на града; може да се изненадва, но нищо няма да го порази там; с любопитство ще гледа и тънко ще прецени; не ще се завлече в неговите въртопи. От съприкосновение с духовните и културни наслоения ще съумее да вземе онова, което му е удобно.

Явно какво е отношението на Елин Пелин изобщо към живота: той не е предмет на *анализ*, а на *наблюдение*. Погледът му не е интроспективен, обратно: насочен навън. И там той е ненаситен. Всичко, което вършат хората и което става в природата, е интересно за него. Той не се фиксира в един изключителен момент, в който да изчезне целият друг свят. Наблюдението му постоянно се прехвърля от едно място на друго, от човек на друг, и тъкмо в тая променливост, в непрекъснатия ток на живота дири да го познае. Това наблюдение се проектира на едно девствено чисто съзнание, непомътено от амбиция да слиза в дълбочини или да подчинява на идеи. Остава животът сам всекиму да открие своя смисъл, нещата – собственото си значение. Няма да измъчва хората да разкриват своите тайни. У него те и нямат тайни.

За тая наблюдателност Елин Пелин има извънредно пригоден апарат: тънка възприемчивост, вярна оценка и, най-главно – едно любовно отношение към всичко. Вече с интимността и топлотата, с която разказва, Елин Пелин ни приобщава със съдбата на всекиго, когото е срещнал. Добър или лош, мечтател или изкусител, щастлив или нещастен – той му става близък. Защото, преди да стане материал за един разказ, всичко, до което се докосва, е било за него едно чувство: обич, състрадание, мъка, наслада, умора, бодрост. Това многотоние на преживяванията е възможно и поносимо, защото Елин-Пелиновите хора не са герои, нито носители на начала, а обикновени „човеци“, с най-простите чувства. Нещо от тях всеки би открил у себе си.

Не се ли чувства другата плоскост, на която сме преминали? Преди всичко у Елин Пелин светът – не е само човекът. Това е цялата одушевена и неодушевена природа. На нея се проектира всяко човешко дело и всяка човешка съдба и там добива трезвия си смисъл и

оценка. Там водят корените на целия жизнен мироглед на Елин Пелин. Човек се ражда, живее и умира сред природата. В нея е източникът на сочните му образни средства, които са знак на поетическия му стил.

Човек е неотделим най-напред от домашните животни. С тях е свързан неговият бит, те също са спътници и участници на всичко, което става с него. В тая близост, в която природата го поставя, човек почва да гледа на тях като на другари и да пренася на тях всички отношения и чувства, които има към хората. И те са Божии създания, и те имат душа, страдат, радват се, боли ги. В измъчения и жален поглед на слабата кравичка Сивушка, която умира, се чете безкрайната ѝ скръб и нейният стопанин ѝ говори с най-нежни, умолителни думи като на болно някое свое („На браздата“). А работливият и кротък Белчо отива да умре на цветистия слог на нивата, която толкоз години е орал, с очи отворени към синьото небе („Старият вол“). Тоя поетически анимализъм естествено по-нататък се простира и върху птичето царство – врабчетата, щъркелите и пр., сред които минава денят на полето. Колко пуст би бил светът без тях! Те са негова красота. С тях се мръква и с тях съмва. Разказът „Започването на един ден“ почва не с друго, а с борбата между гълъба и сокола, който се спуща като стрела върху му; Елин Пелин рисува тая борба с перипетии и трепет, като че е между двама хора. А в „Наслада“ той е цял изгубен в естетическа прехласнатост подир красивия полет на две диви патици, които се задават като две черни точки в лазура, докато изпляскаят криле над бламото. И с право нарича той обитателите на Върбови ливади – врабчето, кадънката, кълвача, чиято любовна грама описва – „Моите приятели“; сигурно и те го чувстват свой. Живописните му средства се отличават с миниюциозност, която иде от детски съсредоточено лю-

бопитство. В тях той е съвсем непосреден, страшно улучва специфичните движения и звукове на птичия свят: – наблизно един кълвач *ударил* три пъти вещателно по кората на една стара върба и се потаи; гълъб усамотено *префюфюка* към гората; Монката гледа ту изгривите гълъби и вечерното сияние, ту златните мухички, които *трепереха като водни капки във въздуха*. Елин Пелин си служи, за да обозначи душевни състояния, моменти, чувства и отношения, със сравнения из животинския мир, които веднага с една дума правят излишни всякакви описания. Тая образност, експлоатирана от него с художествена тънкост, свидетелства за сигурността на неговото възприятие и за тънък асоциативен усет. Тя се *гушна* в колибата *като врабец в гнездо* и се тръшна на сеното; и когато чуваше зад гърба си похвали и въздишки, Райка се обръщаше на *пчела*, готова да *журчи* из въздуха; зъбите ѝ блестяха бели и чисти, като *налягали овце*; Иглика си рисува едно чудно бъдеще, в което тя се губи *като мушица в златна паяжина*; Отец Игнатий, който върви из времениците нивя, възседнал кончето си, прилича на *голям черен бръмбар, изхвъркнал след дъжд* изпод горските листа; мислите на Еню бягат като *необузгани коне* към бъдещето; от думите на сватята за Цвета, нейната майка се зарадва на нови чисти надежди, които *накацах*а нечакано на покрива на тяхната бедна къща, като *шарени птички*.

На полето човек е сред природата. Природата е тайнственият и необгърним свят, който пръв отключва въображението и му дава форми, образи и багри. Но тя не е само в живописните стойности, които гирят художниците. Под зримата ѝ същност бие огромното ѝ сърце, кипи един живот сложен, многообразен – за който тъй вярно говори Сирак Скитник в статията си „Нашата земя в живописа ни“. Трябва да

имаме ухо да го чуем. Око да го видим. Тогаз ще почувстваме, че няма по-отзивчив другар от нея, че в безкрайните ѝ преобразования е отразена цялата гама на нашите чувства и състояния. И тогаз се стига до ония духовни въздействия – от природата към човека и от човека към нея: той почва да намира в нея себе си. Тъкмо това отношение има Елин Пелин към пейзажа – гури емоционалното му въздействие. В предаване атмосфера той достига до физичната ѝ сетивност. В „Косачи“ и „Край воденицата“ чувстваме безпредела, безгънността, в която трептят звездите, шепота на крайречните върби, който намира резонанс в бугната тишина на нощта. „Чудна лятна нощ, прохладна и свежа, падна над земята. Безкрайното тракийско поле потъна в мрак, сякаш изчезна и разруши пределите си по четирите страни на небосклона.“ А жегата в тоя пейзаж ще е непоносима и зиме, в стаята ни: „Свило се е синьо небе и сякаш сипе огън и жар над земята. Над широкото поле трепери адска мараня. Разпуснато и уморено се смеят далечни гори и планини и сякаш чакат кога полето а-ха ще пламне.“ Елин Пелин е импресионист. Той обича светлината. Рисува винаги en plein air. И неговият пейзаж е една чувствена реакция, възбудена от природата, която преминава у нас. Говорейки за живописца на Клод Моне, в книгата си за импресионизма, Камил Моклер цитира думите на мадам Мори-зо: „Пред една картина на Моне винаги знам на коя страна да наклоня чадъра си.“ За Елин Пелина също можем да кажем: у него дишаме мириса на покосеното сено, чуваме звъна на утрото, трябва да наметнем мушама – в росата.

Това взаимодействие между човека и природата е, което дава на Елин-Пелиновите акварели тоя трескав живот. От нашите живописци най-близко могъл би да се сравни с К. Щъркелов. Не може да се каже, че пей-

зажът на Елин Пелина е психологичен – няма у него поглъщане, за да го преобрази в нови форми. Той запазва реалистичните си елементи: перспектива, светлина, багра, линия. Но той е лиричен – по него пробягва тръпката, от която се носи художника. Никога у него природата не е в покой: пее, нашенва, подсмива се, скимти или вешае. Ето, клисарят Тодор разтревожен тича да гури из село вино за комка и минавайки през моста, чува шум: „Под моста *играеше като момиче* реката пъргава и бистра, бърбукаше, плискаше по камъните *току-що разбудена* от утрото, бързаше надолу и *викаше: сбогом, сбогом, сбогом.*“ Да е, да може да я превърне на вино като в Кана Галилейска! За утрото, което посреща отца Игнатия на излизане из манастирските порти, денят е също, като и за него, света неделя: „Зам сините планини на изток из едно море от светлина и слава се показваше моминското лице на априлското слънце и събуденото зелено поле широко и весело се къпеше в лъчите му и сякаш *празнуваше.*“ Потребно е извънредно интимно проникване в живота на природата, за да може се почувства нейната мъка: „Малката рекичка, от сушата, изглеждаше не че тече, а че *плаче.*“ Или нейната вещественост: „Земята е изпръхнала и *се рони като захар.*“ Ето най-подир и заплахата ѝ към двамата калугери, които дежурят през нощта при умирация отец Кирил, пиейки вино и играейки карти: „Те се изправиха и се погледнаха, като че се питаха какво да правят. *Вятърът заудря на прозореца* и в тръбите на печката пак *запахна ония далечни блуждаещи детски гласове.* В килията стана страшно. Като че ли *невидими крадци влязоха и бързо се разтършуваха.*“

При това сигурно овладяване вътрешния живот на природата можем да предположаваме с каква свобода Елин Пелин си служи с нейните явления и обекти за израз на човешките състояния. Паралелизмът у него е

сякаш моментален – отведнъж в сравнението светва онова, което иска да обозначи, дава му внушението на предметното: Старият клисар канерва молитвите със задавения си глас, който шумеше като *царевична шума*; тия съжаления на жените, които срещат Елка, богат душата ѝ като *тръне*; немощното телце на Стойка, малко изкривено, с подигнато изгърбено рамо, стоеше до Цвета като *гнило пънче* при млада, *токущо разлистена топалка*; очите му черни като *узрели трънки*; вятърът свири в тръбите на печката и осуква мислите на учителката на болезнени вихрушки; из угасналите му очи, като *два тъмни кладенци*, бризнаха сълзи; пъстротата на новите премени (на шествието за гъжг) се *посипа като цветя по сивия друм* и заигра ярко на слънцето.

Тая общност с природата и с животния мир е, която определя у Елин Пелина впечатлителността за човешките дела и съдби и тяхната оценка. Човек у него не е център на някаква вселена, вън от законите на останалия видим свят. Той съществува редом с него, тъй както съществуват птиците, както текат реките, както цъфти и се изронва житният клас. С това въпросът за неговото битие, за двете му природи, чувствена и духовна, става съвсем излишен. Това са работи, с които се занимават ония, които са се откъснали от природата, изгубили са трезвия си поглед, за да се озърнат и видят де и какво е човекът. Сред природата тия въпроси не изглеждат тъй големи, страшни и необходими. Дори смъртта е нещо тъй просто. „Един празничен ден, след като свърши занятието си в училище, учителят се върна у дома си, легна и умре. Работата се свърши благополучно. Е, всичко е тленно“ („Душата на учителя“). Толкоз. Пред неизбежното и неразгадаемото няма какво да си блъскаме главата, както не я блъска и врабецът, когато умира. Мисли-

те, че само в гърдите на Лепо гори дива ревност, която го накарва да гръмне Войка, когато се къпе в реката? И съпругът на кадънката встъпва в яростна борба с кълвача и се избождат един други с човките си. Да не си въобразяваме, че само ние сме герои на любовни грами. „Напастьта Божия“ (сушата) не е само за хората: тя е и за каменистите чуки, които се прижурят като разтопен метал, за горските потоци, чешми и кладенци, които пресъхват, и за чукулите, които задушени от страшната марана, падат от висинето мъртви, с изплезени езичета, с уста пълни с алена кръв, извряла из мъничкото им, пукнато, песнопойно сърчице. Но те нямат уста да проклинат Бога, както хората. И земята, като младоженците в „Кумови гости“, гири ласката на съчетанието: „Сърцето на пролетта беше усилено, бързо, и новият живот на земята трескаво се стремеше да *използва хубавия ден*.“

Наблюдението на широкия Божий свят води към изключване на всяка единственост на преживяването: на страданията, на бедите, също и на радостта. Никого не сме само ний. Да се озърнем към ония, които ни заобикалят. Само това ще направи мъката ни по-малка и щастието по-голямо. Пътят към другите е не разумът, а чувството. Трябва да имаме сърце за всички. У Елин Пелин то е трепетно от обич. Тя облива всичките му герои със своите струи, стопля ги и прелита в нас. Интимността, тая тръпка на нежност в неговите разкази е голямата им жизнена стойност. Посочил бих за пример „Спасова могила“, по която дядо Захария възлиза с болното си момче Монката на гръб, за да преспят при параклисчето: през нощта Господ ще слезе и ще му донесе изцеление; лягат и двамата под откритото небе, Монката загърнат в абица; и наистина вижда, че дядо Господ слиза от небето със златен венец и загледан в детските очици на звездите, възнася се чистата му ду-

ша там, гето е майка му. Помните ли Хауптмановата „Ханеле“! Личното вживяване на писателя става у нас болка. Също такава всеотдадено почувстване на чуждата съдба трепти в „Сълза Младенова“, „По жетва“, „Ангелинка“, „Самичка“, в описанието на Елка в „Гераците“. Уж Елин Пелин описва, а границата между писателя и героините му съвсем е изчезнала. Наблюдение и преживяване се покриват.

Тия емоционални внушения идат от свежестта на неговото възприятие и от сърдечните струни, на които това възприятие попада. Писателят го връща, давайки най-чистото от себе си, връща го окъпано в росното си въображение. Горските момичета са у Елин Пелин – китки. Отде идат, сякаш сами, тия гумички! Образът светне като роса, блесне като огънче, или ето: като че ви е израснало крило, ей сега е ще се разпери, за да сгушите някого под себе си. Когато чета „Иглука“, „Самодива“, „Кумови гости“, винаги си спомням разказите на Алфонс Доде из неговата воденица, особено „Козата на г-н Сеген“, „Звездите“ и др. По-големият лиризм на Елин Пелин иде от една по-мека гуша.

Казах, че Елин Пелин не изобразява големи съдби. И малката съдба е голяма за оня, който я носи. Човек се изявява не само когато цялото му същество е организирано в едно силно чувство, един бурен стремеж, в дела от изключителна мярка, а и в обикновението си, при всяка случка през деня, при случайна среща, и когато си стои и нищо не върши. Стига вярно да го уловим. И Елин-Пелиновия разказ се строи на жизнената и поетическа значимост на *момента*. Ескизният характер на изобразението му обаче не е – лекота. То тежи с други стойности. Може да се провери на по-големите картини из селския бит, които дава.

Така в начина, по който разказва живота на „Ге-

раците“, не можете почувства отначало, че ще пише повест. Пише я както би писал и малкия разказ. Наниз от „случки“, които стават между синовете на стария Герак, преминавайки ги бързо – както идат, без много спиране, без дълбоки анализи. Но с вярна оценка на всеки момент. И самите му синове Божан, Петър и Павел той нахвърля с леки шрихи, без намерение да създава от тях типове. Стреми се не към обобщение, а към конкретност. Само онова, което става с Елка, е проследено в повече психологически моменти – явно писателят я обича и е тъжен за нея. Няма у Елин Пелин и съзнателна, преднамерена амбиция да разкрие един тъй важен процес – разпадане на патриархалното семейство вследствие новите условия на село. Вместо на една идейна постановка той дава тоя процес в плоскостта на лични обстоятелства и стремежи. Ще се разпадне семейството на стария Герак, ще грохне самотният кичест бор в двора му, донесен от светите рилски гори, който се издига в двора като семейно знаме – щом синовете са се „случили“ такива: Павел пропаднал в града и зарязал имота си, иска пари; Петър слабоболен от пиянство, не се грижи; само най-големият Божан, остава да опъва. Елин Пелин не е „социален“ писател, но зад рамката на тая лична семейна грама се открива широко и непосредно схващане на промените, които настъпват в село, и за техните причини. Истинският художник винаги ще долови какво става в живота, няма то да избегне из неговия поглед – без да го впримчва и изсушава в политически схеми. Това е разликата между изкуство и белетристически реферати, в които заключението е дадено още в предговора.

За разрушаване патриархалността в селото действа не само градът. Там се извършва и друг процес. С увеличение на населението земята почва да не достига, къса се, всяка педя става скъпа. На тая поч-

ва се развива страшен егоизъм за нея, който Елин Пелин изобразява в повестта си „Земя“. Художникът има работа с човека, на който най-интересно този процес може да се проследи. С теориите да се занимават социолозите и икономистите. Еню е обладан от алчност за земя. Заради повече той оставя Цвета, доброто хубаво и стройно момиче, и се оженя за Станка, която има имот. Живот ли ще е това! Озлоблението срещу братя му, чиято малка нивица се вбиа като клин в неговите, а не иска да му я продаде, стига дотам, че стоваря един камък връз главата му, както спи на полето. Макар нарастването на това озлобление да не е проследено с повече постепенност, както изисква случаят, постъпката е допустима за човек, който е сложен на първичната страст за земя. Но преломът, който настъпва у Еню тутакси след отмъщението, е неубедителен. Като минутно сътресение на съзнанието, което се подплашва от извършеното и се опомбя, то не е дадено; а като пробуждане на съвестта, която бавно го загризва, като нравствено прераждане – за това е потребен друг психологически апарат. Разкажанието Елин Пелин дава твърде бързо, немотивирано и фактично. Резигнацията пък на Еню, пълното му пропадане, чак дотам, че да го съжали и прибере Цвета, същата, която е отхвърлил, е съвсем излишно. Силата на Елин Пелина е другаде – не в разрешението на духовни и морални проблеми. Освен когато трябва да се констатираат последствията, в които тия проблеми ни се разкриват.

В повестта „Нечиста сила“ той дава именно по този начин крушението на морала в селото. Той не е вече така устойчив. Под влияние на града във вековните норми за морална строгост настъпва разколебаване. Поетическият свян постепенно отмахва своето було. И чувствеността избива у първичните натури в

разюзданост, умопомрачение, гибел. Цековица наистина тласка и примата, които се увъртат около нея, към престъпление и гибел: Младен заради нея се обесва; Стоичко оставя без лекар детето си и то умира, а сам е ранен от кмета; кметът отива в затвора за злоупотреба от общинската каса; а отец Герасим, който уж се врежда най-добре при Цековица, продава заради нея черковните вещи и полудява, хуква като побеснял демон из полето, гонен от гласовете на светците. За да даде да се почувства „нечистата сила“ на Цековица, Елин Пелин си служи с някои натуралистични шрихи, но за тия хора това трябва. Някои преувеличения и невероятности не пречат да бъде една силна повест, дори с повече драматизъм от другите.

Грешка би било да се изведе заключение от тази повест, че Елин Пелин гони някакво нравствено поучение. Би било чуждо не само на художествения му инстинкт, но и на целия негов мироглед. Иска да каже само: това са увлечения, които погубват човека. Той не е пуритан и няма да отрече природния инстинкт у човека. Никой човек не е съвършен. Всеки си има грехове и слабости. Любовта не го прави нечист; човек може да не се отказва от земните блага, и пак да вярва в Бога; да мечтае, и пак да си гледа работата. Има ли в природата нещо абсолютно, за да се съди човек с абсолютни мерки?

Човешките слабости, които тъй добре вижда, Елин Пелин не сатиризира, има за тях дори известна благосклонност. На задушница, дето Станчо и Стойка са отишли да почечат той – невестата, а тя – мъжа си, подавайки си панурчето с ракийка, от дума на дума се сговарят, че са един за друг. Работата става. Кошунство – рекли би. Това е животът – е отговорът на Елин Пелин. Хората знаят, че има Бог на небето, но той вижда, разбира и позволява. Трезвото и прак-

тично съзнание е премахнало границата между земния и небесния свят, отворило е един виг комулук между тях. Дядо Матейко се разправя със свети Петър като в кръчма, иска му обяснения за рая и ада, за да избере де да иде: разбира се, в ада, защото в рая няма кръчми („На оня свят“). И „Душата на учителя“ би предпочела да се върне в костеливото си тяло, да се мъчи отново, отколкото да остане в оня покой, който ѝ обещава ангелът. По-добре с дявола, за да гори, да чете вестници, да се занимава с политика и пр. Земния и небесен свят трябва да се проникнат, инак не върви. За това съзнание Бог не е строг и намръщен, а благ, щедър и добър. Той не иска отказване от блаженствата, които сам е дал на човека.

И служители Божи са хора със слабости. Посветяването им на черковата още не изгонва духа на изкушението. Поп Серафим не може да се удържи и изпива дори виното за комка („Изкушение“). Можем да си представим каква ще бъде проповедта му и службата му. Такава като на отец дон Балагер в разказа на Алфонс Доде, който бърза да я изкара, защото пред очите му не могат да се махнат печените пуйки, които чакат, чакат... Цяло „Нещастие“ е за манастирските братя, че обръчът на виното се е скъсал и то изтича. А за самоизмамата на отец Игнатий, комуто белият череп на конска глава се привижда като женска забравка, която се ниши в нивята, не е крив той: криво е пролетното утро, което налива жизнените сокове в жилите му, като мъзгата в гърветата („Пролетна измама“).

Без да бъде антирелигиозен, Елин Пелин е против всеки аскетизъм. За неговото мировъзрение аскетизмът би бил неморален. Неморално е всичко, което е против природата. Тялото и душата не са враждебни сили, за да ги разделяме, те прекрасно си съжителстват.

Моралът е нещо относително и съгът Божий не може да бъде безогледен: любовта, насладата, песента не са грехове, които заслужават възмездие, щом не носят пакост.

Никъде моя мироглед не е прокаран тъй ясно у Елин Пелина, както в цикъла му разкази „Под манастирската лоза“. Те призовават „Изворът на света Клара“ на Анатол Франса не само във външната рамка (вместо отец Агоне Дони, тук разказва отец Сисой), а и в отношението към живота, в мъдростта, в поетическия стил. Къде другаде, ако не под манастирската лоза, могат да се чуят тия истории, в които преданието е утаило като в кристален потир истините за човешкото битие. Всичко тук се разбира и – прощава. Светците са най-добрите застъпници пред Господа за слабостите и влеченията на човека. Техните канони са много земни. И аргументите им ясни до прозрачност, присъдите им без софистика. Те разбират най-добре човека, защото сами са на земята, между хората, срещат се с тях и виждат. Снет е техният ореол, без да бъде отнета чудотворната им сила и безните на познанието. Те са най-големи врагове на аскетизма, на това делене порока от добродетелта. И със собствения си пример го показват. Така Господ възвръща човешкия образ на свети Христофор, заприличал от много гняв и борба със злото на куче – след като извършва най-големия подвиг: да пренесе през реката най-лошия човек. Та ако изчезнат всички пороци, добродетелта ще бъде неразличима („Огледалото на свети Христофор“). Свети Йоан Златоуст убеждава Божиите застъпници, че съчетанието не е грях – със солта, с която трябва да се посолва чорбата: не може само с поглед („Светите застъпници“). Свети Георги сам тласка един към друг влюбеното момче и момиче, които от свян не смеят да се погледнат: праща пчела – и

журченето ѝ среща очите им; сетне переругка – и посегнали да я уловят, ръцете им се хващат; една малка гъсеничка подазва по момичето и уплашено, то се приписва в прегръдката на момчето („Една обиколка на свети Георги“). Очите на младия обучаар свети Спиридон, който ги избобжда, заедно са погледнали женски крак, отново светват с небесна синина: образът на Господа, който иска да постигне, е във всичко видимо, също и в образа на жената. А чудото на камбаните, отведнъж занемели, когато игуменът изпъжда от черкова бедната група жена! Радостно прозвънват и огласят цялата околност, щом игуменът намира захвърлената игла на сиротинката и пак я забобжда при св. Богородица, гето я била турила („Занемелите камбани“). Благодатта и радостта Божия е за всички.

Стилът, поетическите олицетворения, своеобразната анекдотична символика на тия разкази са знаци на най-голяма художествена зрялост. Те са като гроздове – тежат от слънчев сок. Тряба да съжаляваме, че още Елин Пелин не е завършил тоя цикъл и не са издадени в отделна книга.

В тях е формулиран по един категоричен начин мирогледът на Елин Пелин. Къде е истината за живота? Там, гето я посочва брат Джовани от манастиря на „Света Клара“: чистата, бялата истина, която цял живот и навсякъде той гури, е съставена от всички противоречащи си истини, тъй както всички цветове заедно дават белия цвят. Животът е многообразие. Тряба да се гури точката, от която ще можем да го приемем такъв, какъвто е. Приемането изключва многото искане и търсене в него. Тряба да престане да бъде проблема, да се задоволим с него като даденост. За всеки случай – отделни везни. Така Елин Пелин тащи вярата на всекиго – макар да не се знае сам вярва ли. Той не е фаталист – но оставя хората на суевери-

ята им. Може мечтите да са лъжа – но ни отвещат в един хубав свят („Косачи“, „Мечтатели“). Любовета е и сърдечност, и нежност, и безумие, и бруталност – зависи от човека. Земните наслади – не бива заради небесните да се отказваме от тях.

В тая относителност, на която слага всичко, е източникът на Елин-Пелиновото *епикурейство*, с един лек тон на скептицизъм. Той е оптимист. Утвърждава живота. И неговият хумор е израз именно на това утвърждение. Той не е язвителен, а бликащ от сърдечна снизходителност. Затова е тъй свободен, лек и закачлив. Тоя хумор, заедно с поетическата простота, трепетно въображение и нежна човечност са свежината на *емоционалния стил* на Елин Пелина.

На *личността* от периода на индивидуализма прочее е снета бронята. Противопоставен е на нея човекът. У Георги Райчева това е човекът на съзнанието, у Елин Пелина – на чувството, у Йовкова – на мечтата.

Първият разруши всички идеали. Елин Пелин счита, че може да се мине и без тях. Йовков посочи някои.

ЙОРДАН ЙОВКОВ

Йовков е реалист – с идеалистическо отношение към живота. Народния бит той дава в живо, плътно наблюдение и в един рисунок извънредно пластичен. Но зад него се таи романтикът. Той се чувства в *духовно възвисяващия момент* – естетически, морален или философски, – към който отвеща всеки сюжет. Йовков има силата вътрешно да ни организира.

Първоначално той гури тия моменти в образи и дела, в които животът побеждава своята делничност и се носи в напрежение и величава мощ. Във войната животът се преобразява на друг строй и се слага на

други измерения. Тя го мами с неизвестното, с неповторимото, с онова, „което не става всеки ден“. Има у него нещо от влечението на Лиуенкрона към походния живот и от детското му любопитство и захласнатост в картините на боя. Защото човешката душа тогаз се обнажва в един нов елемент и в „странна красота, която съчетава близостта на опасностите – с екстаза и мрачния устрем на смелостта“. Това е едно *ново познание*. Преди всичко – познание на колективната психика, под действие на която единицата се намира. Като Мейсоние Йовков обича величествените и страхотни зрелища на *масите*, носители на някаква голяма, страшна воля, която непременно ще се наложи. Той владее тяхната динамика и в изображението им достига до визионерство. Те израстват във всемогъщността и могъществото на някакъв фантом – като тая трета армия, „невидима, тайнствена и далечна, но стихийна и неугържима, пред която се руши и пада всичко“. Явно, това е едно илюзионистично виждане.

От тоя ъгъл, естествено, единицата се изплъзва от зрението. Наистина Йовков ни е дал няколко типични, извънредно интересни образа на отделни лица – Ески Арап, опълченеца Агамов, Непознатият, Манчев, Чудният, Земяците, – но те са наблюдавани във време на покой, край Места; край границата; когато стихията на войната не бушува, далеч е от тях. Щом се разрази, те се изгубват (освен в „Земяци“) и картините на Йовкова стават синтетични – той е обзет от онова голямо и решително, което се върши. Затова страданията, ужасите, смъртта не са дадени у него с оная остроота като у Барбюса, Ремарка, Гаршина и няма у него оня вик на протест, който разкъсва. Това съвсем не значи, че Йовков не ги вижда, че не чува стоновите и че сърцето му е заключено за всяка болка. Чувства ги дори в противника. Прочетете това паметно

описание на бойното поле при Кайна. „И ясно изведнъж изпъкваше пред мене тъжната интимност на семейството, трагичната участ на човека, на бащата. Нима в тия мъртъвци можеше да се вижда врагът, нима имаше място за ненавист, за мъст? Тия ризи, тия бегняшки, прикърпени грехи, и те са били грижливо събрани с треперещите пръсти на някоя любеща ръка, и върху тях са падали едрите, горчиви сълзи на раздялата.“ Йовков извързва поглед, той не може да гледа...

Защото никои като него не чувства във войника човека на мирния труд. Копнежът за *земята* обхваща неговите „земяци“ винаги, когато останат сами. Всичко тогаз я призовава и ги тегли към нейните негра. Морският измочен вятър ги радва, защото е влажен и от него храните бързо растат. Пукването на пролетта ги прави съвсем безпокойни. Земяците гледат блесналото поле, чувстват тревожните тръпки на неговото материнство и – вече не ги свърта никъде. На бележката още малко да потърпят, те отговарят: „Ние търпим, господин подпоручик, ами *тя* не чака... Тя – земята. Виж я на, *приказва*.“ Тая мъка за земята се сякаш освобождава в хилядогласните поздрав, които целият лагер изпраща по щъркелите, които прелитат на север, към България... В тяхната представа земята е неотделима от образа на Родината. Полусимволически тая ненарушима връзка е изразена в тайнствения и самотен огън на високия връх на Странджа, на самия гребен на старата граница, който редовно всяка нощ някой запалва: „Там, зад тия планини, които сега не се виждат, хиляди изнемогват в безпокойство и грижи, хиляди души в трепетно упование и любов се взират през това голямо огнено око, надяват се, очакват ни, *следят* ни.“ Това чувство на *отговорност* пред „тях“ ги разрешава безостатъчно. Там е чуждо раздвоението между съвестта и волята им,

което има у героите на Гаршина, Барбюса, Ремарка. Когато се разнася тъменият на първия топовен гърмеж, никой не възроптава, те го посрещат „въздържани и спокойни, като хора, пред които стои *тежък и свят труд*“. Той трябва да се върши добросъвестно, както всеки труд – на нивата, вкъщи, навсякъде. Категоричността на това тъй просто съзнание е, с която те приемат войната, то е, което ражда упоритостта им, волята им и тия дела, които имат *очарование то на мит и на легенда*.

И Йовков дири другата истина във войната: не в нечовешките страдания, а в свръхчовешкия устрем. Оная истина, за която говори Толстой в поетическата си хроника „Севастопол“: „Вий ще видите там зрелища ужасни и печални, велики и забавни, но изумителни и *възвишаващи душата*. Не може да не проникне у вас чувство на някакво мъжество, на гордост, и да не почне кръвта по-бърже да тече в жилите ви.“ И все пак има голяма разлика между екстазите и упоението в боя на Тушина при загиващата батарея или на Ростова, или на княз Андрей, които Толстой рисува във „Война и мир“ – готови с наслаждение да умрат пред очите на императора – и Йовковите герои. Тям е чужда тая екзалтация, както не приличат те и на Лилиенкرونските прусаки, които на войната гледат едва ли не като на спорт. Те са трезви и в тая трезвост е тяхното величие. Йовков е *покорен* от това величие и в неговата перспектива дава своите спомени и преживявания. Ритъмът на неговия стил се носи от големината на събитията. Има в него нещо много интимно и възславящо едновременно. Той завлича и пробужда сили, в които се чувствате излязъл из себе си. Войникът, който е преживял, се е срещнал с художника, за да се родят тия единствени по своето внушение хроники и разкази: „Паметния ген“, „Отвъд“, „Първата победа“, „Кай-

па“, „Мустафа-Ачи“, „Пред Огрин“, „Земляци“, „Балкан“, „Водачката“ и пр. Прочетете ги – те не са лъжа. Само по тях нявга ще чувстваме стихийността на онова, което бе в Тракия и Добруджа. Онова, което е била тогаз българската душа.

Във войната Йовков дири именно *героичните преображения* на човешката душа. Той избягва картините на страданията и жестокостта и не само защото не може да ги издържи – но и защото не може да приеме *никая грозота*. Дири не онова, което принизява човека до звяра и животното, а което го възвисява над него. Във войната човекът на ежедневността *превъзможва* себе си. Оттам поетическият апофеоз, в който дава хора и събития: отнесени са в сферата на романстиката.

Романтическият култ се подхранва най-щедро от нашия епос. *Старопланински легенди* са един от най-високите гребени на нашата белетристика. Йовков е от Жеравна, сърцето на Балкана. В девствени пазви загръщат там планините малките селца, мрачните гори тайнствено мълвят, потоците се спускат стремглаво надолу и техният ек се блъска от дол в дол. Човекът тук е нервно здрав, мускулите му са яки като скалите, погледът остър като на орел. Той не може да бъде сантиментален. У него преобладава волята над чувството. И съзерцанието – преди волята. Поднебесните чалове, които ограничават хоризонта и над които блести като над корони слънцето, мамят нагоре, пробуждат копнежа да се литне. И понеже човек е голу, под тях, той излита – във въображението. То е с крилете на змей. Защото не е оковано в гребната предметност и пъстрома на полския свят. Балканът по тоя начин става люлка на песента, на легендата, на онова, което насища мечтата.

В *Старопланински легенди* Йовков не дава един

митически свят. Историческите събития, преданията, житейските случки той разработва в един стил напълно реалистичен, но който не заковава нещата, а открива безконечни духовни перспективи. Това са образи, които подчиняват със своята духовна масивност. Страшни хайдутини или обикновени хора – с примитивна, елементарна психика, цялостни, които живеят и действат под напора на едно чувство, на една страст, стихийна и катастрофическа. Когато обичат – обичат на живот и на смърт, когато мразят – светкавици светят в очите им, когато се веселят – бълчи се леят, километри огласяват гайдите и тъпаните им, когато се сърдят – мръщи се Балканът. Така Стефан, при видението на Дойна, се чувства силен да събори планината („Кошута“). Погледите на Марин, който досега защо се застояват пътниците при Женда, тежат като камъни. Когато разбира какво прави, иска да я реже на късове („Постолови воденици“). Вратът на Милуш е като гънер („Юнашки глави“). Стагата на Стефана затъмняват поляните, като че припада мъгла („Обчарова жалба“). „Както морските вълни прииждат, тъй се стълпиха кърджалиите от всички страни към Индже. Той не се побави и тръгна. Полюля се след него гората мажграци. Като мътен порой се спуснаха кърджалиите надолу в полето, с диви виковете и пламнала стръв на вълци, наваляха без ред, на лудите коне („Индже“). Когато се мръква и кърджалиите потъват в тъмнината и запалват огньове – ниско над лагера пада тъмното небе, и звездите, сякаш уплашени, плахо потръпват: Индже се ядосва, че Пауна се баби и когато тя угва, качва се на коня и ѝ подават детето, той го грабва, подхвърля го с една ръка нагоре, а с другата го перва с ятагана си: – хайдутин дете не храни!

Тая сурова мощ, ярката поривност, непреклонната воля я носят големи, здрави и красиви хора, чии-

то фигури са изрязани като с длето. Те покоряват още с вида си. Тяхното явяване е вече сигнал за нещо голямо, което има да се случи: една жертва на любовта, едно страшно отмъщение или една велика милост. Тоя момент е един празник за тях – жесток или най-човечен. Те се стремят към него, за да изживеят в него своята епопея. И като на празник, явяват се в най-бляскавите си доспехи. Нима може някой парцалан да язди тия атове и да не бъдат те в златни сбруи! Облеклото отговаря на физичната им природа. Видения в кралимарковски стил! В изображението на Йовкова има нещо от легендната декоративна пищност в картините на Ив. Милева. „Ето, в мрака се разигра кон, зазвъниха подкови по калдъръма и сред светлината се показва конник. Черен, разлютен и лъснат от пот беше конят му, разпуснал тежка грива; сам той беше млад, лебент, с рус перчем под накривения калпак, с развяни чепкени отзад.“ Представата за Индже не може да бъде друга: „Хубавец е Индже. Със синьо еничерско джубе, светнало от сърма, с червени шалвари. Но на главата си той не носи бяла чалма с меки гънки, а висок самурен калпак с възбърнато настрани гъно. И там, дето гъното се закопчава, втикнувата е китка паунови пера.“

Тия хора възприемат света с първични инстинкти, оценяват го със свои норми и не търпят никой съд. Те не разсъждават много, няма в тях колебания, действат неотвратимо. Не е потребно време, за да узрее тяхното решение, обикновено те го вземат внезапно. Защото в него се освобождава един импулс, насочен само към една цел, и той се стреми към нея веднага. Той е най-често пробуден от хубостта. Хубостта е Божие знамение. Който е отбелязан с нея, той е избрана личност. Хубостта на жената е най-голямата сила на земята. За нея се вършат най-чутковните дела, за които се приказва в приказките и се пее в песните – и страш-

ни и божествено добри. Когато тя е парнала, за него вече не съществува нищо друго на света. Тя извършва чудото със страшния хайдутин Шибил, който напуца дружината си, разпасва – като тежко и непотребно бреме – пищови с позлатени гръжки, кулаклии ножове и работени със сребро паласки и слиза сам в село, при Рада. Частът на стария войвода Крайналията идва там, на Игликина поляна, дето е паднала Курта от куршумите на неговите другари – както разказва за нея и се унася години назад, като че ли втори път преживява станалото. Калугерът Драгота и суровият планинец Косан се сгавят в дива и бясна борба заради Ранка; пламъците на манастира обгарят телата им, вчепкани едно в друго. Образът на Василчо, който Вожура вижда в синия вир, да ѝ се усмихва, я примамва и завлича в прозрачните му дълбини. Обзет от ревност, силният като мечка Марин настига с два-три скока талигата, в която са кербанджията и Женда, и я хвърля от моста. Величината и съкрушителността на постъпките свидетелстват за силата на онова, което бушува в душата.

Но любовта преобразява не само в героизъм, в решимост за жертва, в отмъстителност. Както е велик гневът на тия хора, тъй велико е и тяхното благородство. Дълбоко у тях времето струни на човечност. Те също имат съвест, на която можем да се позовем. Познават прошката и разкаянието. Идва време, когато Индже вижда разорението и пустотата на кършищата, чувства страха, който е вселил у всички, и не може да издържи тежестта на най-големия си грях, с жена си Пауна и детето, и става друг: закрильник на угнетените и слабите. И тъй както са треперели порано кориите от неговите обири, тъй треперят сега разбойниците. И когато Индже чува жетварките да пеят песен за него, от очите му се отронва слъза, коя-

то пада върху бялата гриба на коня му. Първата слъза в живота му.

Такива са хората на природата. Срещу всички те застават с цялата си същност. Душата им е открита, проста и ясна – в нея се пречупват с еднаква прямолинейност и светкавиците на злост и гъгата на най-високо вътрешно просветление. Те не познават лъжата. Девствеността на тяхното съзнание е ненарушима. Такива, каквито са Толстоевите „Казаци“ и хората в „Хаджи Мурат“, които Йовковите старопланински легенди призовават. Монументалността на техните чувства действа възвисяващо – в нея ний превъзможваме себе си, тя вътрешно ни освобождава. Чувствата как растете, ставате по-голям, като че наистина се възкачвате по билото на Стара планина.

Опустошителни, зли бури върлуват там, но когато се разнесат и грейне слънце, откриват се долините и полята, дето човек се бори със земята. Та тия изключителни хора са дошли оттам. И една друга съдба би ги възвърнала към полето и мирния труд. И тъй както „Старопланински легенди“ са величествена епопея на планината, „Жетварът“ е поема на полето, на земята, на труда. Славословие на тия сили, които творят живота и благоденствието. Никой не ни е дал такива широки платна на златните полета на Добруджа, както Йовков. Окоето не достига техния хоризонт и не се насища на плодородието и пищността. Приобщението на човека към земята – това е мистично тайнство, и трудът – благословение. Докарването на вършачката в село Люляково е празник, какъвто не е имало. И слънцето дори взема участие в тоя обряд, с който я посрещат. Това е сватба – цялото село излиза. Вършачката иде като знак за нов живот, на бъдеще, като оръдие, което ще направи хората повече господаря на земята и повече ще ги сближи с нея. В про-

буждането на физическите сили, които изискват грижите за земята, е здравината не само на ръцете, но и на духа. Тя е, която гържи човека бодър, жизнерадостен, щастлив – следователно и добър. Човек се чувства човек най-много пред нея. Тя крие преродителна сила. Старият иконописец дядо Негко, който се пропива и когото дарът Божии напуща, отново добива своята ръка и възхищение – когато, в спомена му, възкръсва у него радостта за жетвата, когато е бил малък. А главният герой на повестта Гроздан, откраднал, от злоба към Вълчана, сребърния венец от иконата, намира успокоение от бодлите на съвестта, които го разкърват – във възвръщането си към труда. Душата му просветва сред нивите, при първите шипове на слънцето; и в нея прозвучава благовест за нов живот. Последната картина е една символика: обкръжен от лъчи, които сплитат около него огромен златен венец, сред узрелите ниви пристъпва Исус, замислен, кротък и благославящ. Тежкото престъпление, до което е довело Гроздана помрачението му в оная демонска нощ, опусана с такава сила, е заличено. Той е новороден, кръстен втори път. Чудотворство на полето, гето човек близо в близко общение с Бога, със своя нравствен елемент.

„В полето – това е и хубаво и *достатъчно*“, казва още в първите си разкази Йовков. Там хората стават поети, там безконечно може да се мечтае. Всички герои в *Последна радост* са мечтатели. Разлени са в някаква широка нега и живеят във от реалността, макар с цялото си битие да са в нея. Те са в плен на някакъв копнеж. Той потиска тяхната активност, пресуша пътя им към многоцветието и пълнотата на живота, прави ги съзерцателни – до изнемога. При моя копнеж животът им като че спира и те могат да си угаснат с него или да станат жалка играчка. Не можейки

да се откъснат от него, могат да извършат и грях, съвсем невинни в съвестта си, като стария Мустафа Токмакчията, който невярно посочва границата на спорната нива – в полза на гъщерята на Мария („Съд“). Важно е, че те са щастливи. Каквото и да правят, каквото и да става с тях, душата им е звън и той ги упоива. Люцкан пада на бойното поле с цветето, което му е дала Цветана („Последна радост“). Боянов цял живот може да чака на станцията колата, с белите коне, с която пак ще мине Маруся („Мечтател“). А Сали Яшар прави чудни каруци, които пеят, за да се познава отдалеч оная, която посрещат („Песента на колелетата“). Дори дядо Давид, моя човек от бронз, загива в лудия бяг на хвъркатия си кон: за какво да бъде повече на света, когато чувството му на мъжествена саморевност е пречупено, когато остава без мечта за себе си („Дядо Давид“). Реалност и илюзия в „Последна радост“ се гонят. Побеждава илюзията – тиранична, отнемаща целия останал свят. На нейната ос са монтирани тук всички Йовкови герои, тя изчерпва същината им. Тая власт тя може да има само над натури на вътрешното съсредоточение. Примитивната груба сила на старопланинците тук не избухва в резки жестове, в катастрофически постъпки – носи се като широка река, бавна и дълбока. Те не действат, повече размишляват. Животът трябва дълго да се наблюдава, за да се оцени.

Оценъчно-философското отношение към хора и събития е вложено във *Вечери в Антимовския хан*. Това е ханът на Сарандовица, която хвърля мрежите си на всеки, който се отбие. Хубостта е магия. От нея са омагьосани и учителят от Сърнино, и Захарчо, и синът на Матаке, който се губи, и самия Матаке. Това е един свят за себе си и все пак в него се чувства да тупти сърцето на цяла Добруджа. Той е на средеца на

много пътища, през него минават тежките кола на изобилието, които отиват за Добрич и за скелята в Балчик. Там се срещат едрите, снажни хора на Добруджа, които пращат от сила и здраве: „вълци“ – с рунтавите калпаци, червените антери и бели като сняг навои, ония, които, когато говорят, като че се гърми; и бистричене – примитивните чеда на полето, които Йовков описва с живописна релефност. Идат, спират, заминават – всеки по своя път, всеки със своята грижа или увлечение.

Тъкмо на моя непрекъснат поток гните и хората в Антимовския хан се чувства преходността на всичко. Всичко на света тече и всеки ден измества другия във вечността и на негово място идва нов – млад, жизнерадостен, буен. Само на непоклатимата брада на Калмука, който греме в кюшето до тезгяха, като че пуснал корен, се отмерва времето като на стрелката на часовник. Старата Сарановица умира – на тезгяха стои младата и също пръска своите чарове („Дрямката на Калмука“). Учителят от Сърнино се убива заради нея – тя се оженва за Захарчо. Палазов тръгва след хубавата циркова актриса и става клоун – никакво чудо, само съжаление и смях съпровождат безумната му постъпка („Частният учител“). Дядо Моско се проиграва заради Сарановица и се хвърля с взрив в каменоломната – след минутна изненада тя отново се връща към усмивката си и излиза да посрещне новодошлия гостенин („Една торба барут“). Животът е посилен от смъртта, не гържи сметка за нашите трагедии. Светът е бил и ще бъде. Кому каквото е писано.

С това отношение *Вечери в Антимовския хан* е най-мъдрата книга на Йовкова, както „Старопланински легенди“ е най-поетичната. Тая мъдрост иде от широкия и неизменен план на живота, на който се проектират всички хора и неща. На безните на времето

събитията добиват по-друг ефект от оня, който имат в момента. И друг смисъл – който дава опита и много преживяното. Затова Йовков тъй обича старите хора, които носят моя опит. В „Дрямката“ това е дядо Гено, Щерю – в „Сенебирските братя“, Иван Белин – в „Грехът“, Сали Яшар – в „Песента на колелетата“. Те знаят хода на човешките съдбини, по звездите отгатват което има да се случи. Те са носители на моралните резони.

Защото заг ненарушимия им покой се крие дълбоко познание на човешката душа. В тая душа лежи и доброто, и злото, времът светли и тъмни сили. Тъмните не извеждат на добър път, към щастие. Обладания от тях – над него виси възмездие, като в „Сенебирските братя“. Не са два брата, а два вълка, хищни и зли; единият умира от нищо, ухапва го пчела, другият става разбойник и старият Сенебирлия стреля по него, а самият него пък го разкъсва машината. Тъй наказва провидението злите и дава знак на всички хора в селото – с изсъхването на брястовите в двора им. Животът не може да се живее в злина и щастие то озарява само добрите сърца. Това щастие е в благородните дела, във великодушното и милостта. Разказа за оня бедняк, който вози в колата болното си дете, за да види бялата лястовичка и да оздравее („По жицата“), е забележителен по своята топлина. А в „Среща“ стражарят прощава на майката на страшния разбойник Реджеба, която го е богнала по око, за да не може да улови сина ѝ: никакво проклятие към нея – майка е...

Хуманитаристичният мироглед на Йовкова е ясен. Йовков се позовава на ония духовни сили, които определят човека като разумно и морално същество. Материалното няма да донесе щастие. Човешкото око е ненаситно, все повече иска, няма никога да се задоволи и да се зарадва. Та ако животът бе само материал-

ното, ако нямаше нещо друго, не могъл би да се живее. Но – има! Това е подвигът – в който е победата над гребното и мудро съществуване; хубостта – на която всичко се прощава („Албена“); любовта – песента на душата ни. „Пари, земя, богатство – всичко е вятър“, казва старият Матаке. А Сали Яшар, който много неща е видял и много преживял, иде до това заключение: „С мъки, с нещастия е пълен тоя свят, но все пак има нещо, което е хубаво и което стои над всичко друго – обичта между хората.“ Да гирум прочее възторгът и благородството си!

Йовков ги постоянно сочи. Има и в най-малкия му разказ някаква сентенционност тя е в мислите, на които ни навежда, в импулса, който буди у нас. Призивната сила на героите му и събитията, които изобразява, се получава от свободата, с която остава да ги постигнем и изживеем. Защото Йовков не се намесва – остава сами да съдим: по фактите. Когато Шибил пропуска да отминат търговците и вечерта пъшка и се върти в съня си – хайдутите разбират, че нещо сломява волята му и няма да им бъде водач; в мрачината, без да му се обаждат, те го напушат. Често за най-големите душевни преломи знак са промените в природата (в това е синтетизмът на Йовковото изображение). Друг път съобщава само резултата: гядо Матейко запаля торбата барут и хвърля себе си във въздуха – сецайте се какво е станало, защо го е направил.

И най-реалните наблюдения Йовков отвежда в света на фантазията, дето те стават обект на чисто съзерцание. Там те действат с поетическите истини, в които са кръстени. Колкото и плътно, в неговото изображение винаги има вътрешна перспектива, която се получава от дистанцията, която взема писателят към онова, което изобразява. Тъй той е сигурен, че няма да се повлияе, ще запази своята суверен-

ност на художник. Тая суверенност личи и в едва уловимата му ирония. Тя всъщност винаги е една житейско-философска оценка.

Медитативният темперамент на Йовкова – еднакъв и в героичните, и в легендните, и в битовите му сюжети – се покрива напълно от неговия стил. Никаква поетизация и лиризъм. Той разказва най-просто, като че нищо няма да се случи. И разказът следва спокойния си темп, стига кулминацията си, без на никои момент да се е загържал, без нищо да е подчертал. Писателят знае да бъде безтрепетен. Не напразно той обича Тукудита. Но следата – у вас...

Образността на Йовкова е крайно сдържана. Нещата трябва да се назовават както си са. Но у Йовкова те имат своя поетическа експресия. Той знае нейната тайна.

Един свършен епик.

ПОЕТИ НА СМИРЕНИЕТО

**ОТРАЖЕНИЕ НА ВОЙНАТА
ВЪРХУ ПОЕТИЧЕСКИЯ МИРОГЛЕД.
ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ,
ТРИФОН КУНЕВ.
ПРЕЧУПВАНЕ НА СИМВОЛИЗМА**

Полезно е да предупредя, че онова, което следва, е продължение на статиите „От пет години насам“ и „От 1920 до днес“, печатани в IX, XIII и XIV годишници на „Златорог“. Екскурзията, която предприехме тогава из най-новата ни литература, почна с много подстъпи, толкоз отдалеч, че колкото по се приближавахме към целта, толкоз тя като че се губеше. Сега не знам с какви средства да накарам читателя отново да се върне към нея. Прибягвам до хитрина – да променя заглавието на цикъла, – без да бъда сигурен, че читателят ще ме следва, станал вече подозрителен, че пак мога да го забравя някъде...

Свършили бяхме с разказа на Георги Райчев, Елин Пелин и Йордан Йовков – без да се спрем *изобщо* върху влиянието на войната върху белетристиката и лириката ни. Момент – да направя това сега.

Войната раздруса из дълбоко народа ни, пречупи историческата ни съдба, преобрази психиката и съзнанието ни и ни отхвърли в един нов свят. Тя обнажи сили, непознати в никога мирновременност. Страшната изостаналост, до скъсване, на народната душа, изпитанията, блясъците на морално могъщество, наци-

оналната покруса, тътенът на безверие – това са прояви, които по своята величина могат да бъдат мерени само с исторически мащаби.

Странно би било, ако бяха останали неотразени в литературата ни, ако онова, което претърпя един народ цели пет години, не образува паметни страници в нея. Нека не се закриваме зад теорията, че трябвало да се напише епоса на войната, че сме били участници, следователно липсва ни обективност, план и измерение за нея. Не се касае за епоси – тях могат да ги пишат и след векове или никога да не ги напишат, – а за непосредно виденото и преживяното, за една действителност, за която поетът на XXI век ще се интересува до толкоз, до колкото ние ще знаем да му я дадем.

Да не говорим за оная литература, разкази и стихове, които се пишеха из кафенетата в София и в които войната се представяше един вид сватба, сънуват се все атаки на нож, измитащи противника като перушинка, и в които се пери един бабаитлък – кощунство с нечовешките усилия на ония, които бяха на фронта. Тия писания могат да бъдат прекрасна тема на един етюд *Тилова литература*, в който да се даде характеристика не на българския войник, а на един вид български писатели, които, когато техният народ мреше по полетата и планините, се чудеха какво да измислят, намираха за възможно да описват кашавари, нелепи приключения и веселия. Те свидетелстват само за несериозно отношение на авторите им към себе си, за безучастие към съдбата на своя народ, за пълна отчужденост от него. Времето унищожи тяхната лъжа безследно.

Два сериозни опита за епоса принадлежат на Кирил Христов и Емануил Попдимитров. На „Чеда на Балкана“ липсва епическа рамка и преди нея – епически стил. *Кирил Христов* е вън от събитието. Решил да

подири широката основа на настроения, сред които войната се ражда и посреща, той се втурва уж сред низините и се забравя там в общи фолклорни описания, в скучни разprávии и в неинтересен анекдотизъм. Онова, което действително става в дълбините на народа, корените на неговия характер и бит, са скрити от погледа и усета му. По-нататък хроникьорството на измислени или грубо прозрачни истории преминава в публицистичен тон и се разсипва в безконечни стенограми на речи, речи и речи, за да се отрече значението на всяка поетическа симетрия. Самата бойна действителност е гадена фиктивно, без да се познава напрежението и размахът ѝ. Но онова, което издърпва всичко из поетическата сфера, е тоя стил – трибунален, пресичан непрекъснато с прозаизми и с неуместен жаргон. Само когато се отбули някой от гордите чалове на планините, загоряват краските на истинска поезия, която знаем от песните на Кирил Христова. Кирил Христов не е намерил своето спокойствие. Като че все някой стои насреща му, с когото се разправя, полемизира. На фигурите липсва епическа концепция, която да им даде други измерения и тежина. Изобщо едно произведение сурово, без поетическа плътност.

По-голям поетически обхват има в „Златни ниви и бойни полета“ на *Ем. Попдимитров*. Чувства се в нея съдбовността на онова време – във вярната и драматична хронология на тракийската кампания, – макар тъй често поетът да изпада в тона, с който се пишат военни истории или релации, или в наивно, простодушно изображение. Но важен е общият строеж на поемата и отношението на поета към войната, като събъждане на историческа промисъл. В хода на събитията той знае да вплете органично бита на народа (селото, домашния кът), личната драма на героя и да даде на поемата си значението на широка национална

фабула. Поетизацията на връщането, на мирния труд, на скромните радости след толкова тегло завършва като купол цялото. Една основна преработка може би би изчистила поетическата контура от всичко, което я разклаща.

Пак *Вазов* е, на чиято лира откънтя великото време. Макар отдалеч, той следва всичките устремии и изпитания, те го ентусиазират или раняват и всеки ден ражда една песен. Верен на себе си – да бъде летописец и страж на своя народ, – той знае да даде на неговите пориви и болки поетически ритъм и да ги въведе на един жив исторически фон. Прочетете „Под гръмът на победите“, „Песни за Македония“, „Нови екове“, „Не ще загине“ – в хрониката на всичко, което стана, в патоса им ще преживеете втори път българската съдба. Тяхната мярка е по-голяма от мярката на поезията: историята – апотеозизирана или протестираща.

От онова, което оставиха писателите участници във войната, истина има в двете книги на *А. Страшимиров*. Героят във „Войни и освобождение“ – дори с тая склонност да слага наблюдения и преживявания на някакви непрестанни, натрапливи оценки и да ги ри „откровения“ – все пак е заблечен във вихъра и дава своя личен опит. Чувства се човекът, когото познаваме от селата и града и който разрешава във войната някакъв свой индивидуален инстинкт или съзнание. А в „Червени страници“ е разхвърлена една поетическа фантазия, пробудена от сенките на революционната епоха в Македония, която превръща места и лица в светилища и легенди.

В записките на *Михаил Кремен* „Брегалница“ също е гадена една тръпка от войната. Моменти тежки и трагични. Реална достоверност и поетическо виждане са съчетани тук в един стил, който може да внушава.

Може да се каже, че войната създаде *Йордан Йов-*

кова като белетрист. Отведнъж тя го откъсна от сантименталния символизъм на първите му работи в „Звено“, отклони го от погрешния път и го проведе през един богат жизнен опит, който го отрезви. Тя му показа цената на наблюдението, отключи репродуктивната му способност, устрои го на сигурен ъгъл на отношение към живота и му даде мироглед: идеалистическия реализъм. Чрез войната проникна той в интимността на човека от полето и планината и създаде тоя свят на могъщество и красота – простоземен и визионерен едновременно – в двата тома „Разкази“ и по-късно на хайдушките „Старопланински легенди“.

Какво би правил *Елин Пелин* по бойните поля, сред тая фугасна действителност, при стихийните прояви на масовата душа? Той не дири живота в преображенията му в изключителни плоскости, а в малките радости и скърби на ежедневието и в мъдростта, на която самата природа и прост живот учат. Има нещо много меко в неговия натюрел, за да искаме да се приспособи към суровостта на войната. Той я дава само в далечното ѝ ехо, там, в селото: майката или жената, които чакат, нивата, останала неразорана, срещата на пазачите на моста с реквизирания вол или Господното знамение с иконата на свети Кирил и Методий в Охрид, която гъждът спасява от пламъка. Има една малка „Китка за юнака“, почти забравена, но свежа, пълна с поетическа искреност към ония, край които войната мина. Елин Пелин не се поддаде на изкушение то да пише за работи, които не е виждал и не знае.

В противоположност на него, на *Георги Райчев* войната даде повод за експериментални анализи на човешката душа. В „Безумие“ войната е някаква сомнамбулна действителност, отразена в болезненото, патологично състояние на неговия герой. А във „Вълци“ един винаги разлагащ разум се опита в един невероятно от-

вратителен случай да доказва, че и в най-големия герой е скрито животното, двама ранени войници са в нечовешка борба – единът да вземе парите на другия. Натуралистическата „откровеност“, на която тоя етюд претендира, не може да компенсира с нищо превзетостта му. „Мъничък свят“ е много по-убедителен, защото героят е там мъничък човек, но по-вярно чувства големите събития.

Изобщо никоой от белетристите ни на онова време не взе едно отрицателно, протестно отношение към войната. То се яви по-късно. Това е поколението, което формира съзнанието си в идеала за освобождаване на българските земи. То бе съвременник – свидетел и участник – на епическите македонски борби, от които бури отхвърчаха клони в земята ни и я държаха в непрестанен смут. Във войната се разрешаваше съвестта на няколко десетилетия. Това поколение се върна от окопите с жива рана. На никаква цена то не можеше да се примири с това, което се случи. Отнесе го като една чудовищна неправда. То не можеше да отрече светостта на усилията и жертвите на своя народ, които се дадоха – и ги възвеличи.

Днес могат да се прилагат всевъзможни доктрини и мирогледи и да се изкарват Вазов, Страшимиров, Елин Пелин, Йовков може би апологети на войната – като биха се спестили, разбира се, подобни окачествявания за автора на „Война и мир“ и „Севастопол“ например. Много късно се явяват техните съдии. Тия писатели имаха честно отношение към себе си и към своето време. И оставиха го – много или малко – на поколенията: както щат, така да го приемат. В своя инстинкт те се приближиха много по-близо до народа си, почувстваха неговото величие и неговите скърби много по-истински, отколкото ония, които днес знаят извънредно умно да разсъждават. Защото във войната

те видяха не само героя, но и човека на земята ни и намериха нови пътища към него.

Тая им близост пречупи отношението към него, накара ги да слязат от височините. Тя ускори отстъплението на белетристиката ни от позициите, на които бе я утвърдил индивидуализмът на предишната епоха. Човекът не можеше вече да бъде за нея абстракция или символ, а живо същество, което страда, радва се, издига се до героизъм и красота и все пак живее при подобните си – сред природата, на село, в града, в известна среда, и условия. От тях не може да се извади, за да се превърне в схема, в която да се включват отвлечени идеи и философски тези – да бъде знак сам на себе си, в никаква степен на колектива. След войната П. Ю.-Тодоровите самодиви, несретници и овчари – избягали или изгонени из колектива, за да следват сами своя изключителен закон въпреки всички и против всички – вече не би имало да се удаат. Никой не би ги последвал. Ибсеновият Бранд би бил осмян и чорбаджи Петко от „Първите“, който се затваря „като вълк в бърлогата си, за да зарови самичък с нокти душата си“, никой не би съжалил. И у Страшимирова, у Елин Пелин, и у Йовков, и у Райчев колективът образува фон, на който героите им могат да бъдат жизнено проектирани, каквато и да бъде тяхната самозначност.

Отпадна също внушението на Николай-Райнови-те свръхчовеци, аскети, пророци, властогръжци и сластолюбци, халюцинирани от фанатична вяра или от една страст, ненаситна, жестока, измамна, която не познава никоя норма и която ги прави уголи или жертви. Те са от един свят, чийто магесан кръг не пресича ни в една точка света на човека, здраво закрепен о земята, който се храни от сочните ѝ гърди и чиято философия е приспособение към живота – в щастие или беда, в покой или борба, – а не отрицанието, унищоже-

нието му и бягството от него. Царските багреници, монашеското расо и ефирни одеяния се смениха с облеклото, което носим всички. Животът не се наблюдава вече от обсерваториите или изучава от житиетата, а в интимна и сърдечна близост с човека. И се проникна с повече истина, с жива обич и с едно по-морално участие към него. Белетристиката ни премина към друга тематика: вместо хипотезирания човек – битовият, и към друго изображение, вместо символното – реалистичното. У Георги Райчев тоя реализъм е аналитичен, у Елин Пелин – констатилен, у Йовков – възвисяващ. Но и в трите форми разстоянието между творец и живот бе скъсано.

* * *

В лириката ни може да се проследи същото отстъпление на индивидуализма, макар в други плоскостни. Още преди войните у Яворова той бе достигнал своето самоотречение, като постави човека някъде в космическия хаос, скъсал всички връзки с живота, глух за всеки негов звук. А с освобождението на човека у Траянова от гнета на съдбата, освободи се от всичко човешко. Утвърдяване на силния – без да се вижда накъде е насочена тая сила – за какво ще му служи. Искателният индивидуализъм се самоосъди по тоя начин на бездействие – не се виждаше с кого и за какво ще воюва. Той изпразни душата от всички вери, заличи в нея границата между добро и зло и я превърна в нажежена пещ, дето изгоряха всички жизнени истини. Тя стана много пророческа – и слабо провиждаща, демонична, и чужда на благородните прости подтици, мистична – без да ни даде вярата в един милостив Бог. Превърна човешкия дух в каторжник, който най-подир

минираща сам себе си. Поетът се издигна в титан, но царството му остана без поданици.

И ето още преди войните се явява реакцията срещу тази поезия – с Кунев, Димчо Дебелянов, Николай Лилюев и Ем. Пондимитров. Прочетете което и да е тяхно стихотворение, веднага ще почувствате по какво се различават от Яворова и Траянова.

Никъде преди всичко няма да ви срещне това гръзко, всевластно, динамично „аз“, което подобно на Фалк, героя на Пишишевски, пледира правото на разрушение и подчинение на себе си в името на някаква авторитарна самооценка на личността; тоест – третиране на колектива като аморфна маса, която е длъжна да се претвори в една-единствена форма на поета. Хищническите нокти на Яворовия „Демон“, който завърта любимата между небето и земята, за да я отреши във въздушното пространство от земните ѝ елементи, за да остане само „зрение и слух“ – са пречупени. Нито пък варварският поход на Траянова – да срути всички уголи на света, за да възвори своя – можал би намери един кръстоносец.

Тук няма от що да се боите. Нищо не ви заплашва. Тия поети ви оставят там, дето сте, и такива, каквито сте. Те не искат от никого да бъде служител в тяхното подножие, наопаки, считат, че те са, които трябва да служат на другите. Не биха приели никаква жертва за себе си и готови са да бъдат сами жертва. Жизненото си бреме те няма да стоварят върху другия. В основата на самочувствието на Дебелянова и Лилюева лежи скромната самооценка на тяхното „аз“, което считат, че не може да бъде предявено и за най-малкото възмездие в живота.

Личността у тях е наистина откъсната от колектива – при някаква катастрофа, за което не обичат да говорят, – но чувства се *мъката на това откъсване*. Самотата у тях не е Яворовата „ледена сте-

на“, всяко докосване до която умъртвява, а просто самотност на осиротелия, от която би *искал да излезе*. Защото носят в себе си чувството на *единицата, която е принадлежала на цялото*. И при много случаи връзката с колектива се възстановява и те се сливат с него. Димчо Дебелянов крее в „Тъмница“ и сънува „неизгрели слънца“ –

сам понесъл *тъгите*
на *милиони сърца*.

Николай Лилюев, който е в един странен – лазурен или лунен – свят, чувства някаква *съзвучие* на душата си с душата на бездомните тълпи в града и е готов да направи *тяхната съдба своя*.

Да можех сам да бъда сред града
и да ловя *желанията* смътни
на *своите сестри и братя бедни*,
та в горестния шепот на гъжда,
когато безутешна вечер тътне
и *влива пръсти*, пламенни и ледни,
в *душите загубени от труда*,
да *бъда страж* на тъмни и безпътни
в часа на *изпитания* последни.

Емануил Пондимитров свързва себе си, живота и природата в някаква единно битие, формирано и подчинено на еднакви нравствени сили. Каквото и да е пътят и съдбата на човека, той е неотделен от другите и само между тях и само в обичта, в смиренното пред вселената и всечовечеството, в труда може да изпълни своята мисия, да оправдае сътворението си (поемата „Преображение“).

А от „Хризантемите“ на Трифон Кунев се ронят листата на обич, чиято нежност ласкае само смирените.

* * *

Разстоянцето на ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ от живота е само една крачка. Най-благородните му и искрометни пориви са за него. Той копнее да се осъществи в неговата активност –

И като войн в тъмница
да не можеш пленен,
да развърнеш десница
в гняв безумно свещен

– за да го утвърди в една по-чиста сфера на чувствата и дейността. На челото му гори звезда. Животът е обаче зъл, враждебен, изискващ практически приспособявания, които честната му душа не може да приеме. И ето, озовава се отхвърлен от него, не намерил точка на приложение на силите си, без дом, без пристан, без свой.

Тук е нравственото му рицарство. Черната съдба не прави за него светът черен – той има сили да я носи, да я преодолява и да запази себе си от падението да стане зъл. Неговата ръка не би се дигнала за проклятие, то би било знак на слабост. Подвигът е да пази духовните си съкровища – с тях може да се чувства победител над живота, без да има един победен.

Личността на Димчо Дебелянов, тъй ярка в своята самоценност, няма тия индивидуалистически острия, които я правят непристъпна и тиранична, като у Яворова и Траянова. Воюваща натура, неговото боушество е в личния пример – в героизма на смиренето.

Димчо Дебелянов не е отшелник от живота. Само е един от най-скромните в него. Той говори за любимата, за бащиния си дом, за майка си, за родината с чувство като към свети неща. Чувства се малък и недостоен пред тях. Те не му дължат нищо, той е виновен

пред тях. Тия самоукори и самобичувания са мерките на неговата високо етична натура. И на неговата песен – проста, сърдечна, изповедна. Тя се познава по златния ѝ звън и по сочните ѝ образи, налени със слънчев сок.

Има поети, от които се боим. Други – които изискват да бъдат изучавани. Трети – на които трябва да се преустроим, за да ги приемем.

Димчо Дебелянов може да бъде само обичан.

* * *

Ако Димчо Дебелянов копнее за пристан – НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ знае, че няма никога да го намери. Той е изгубил своята родина на земята и остава да виси като лист на оголен клон, очаквайки съдбата да го обрули.

Господи, защо си ме наказал
да живея тъмен и немил
и защо с печал си ме помазал
и с печална мисъл озарил?

Своята сестра аз не продадох,
братя си невинен не убих,
себе си на жертвената кладя
сам положих, възроген и тих.

И лице извърнал към безкрая,
в пролетното слънце отразен,
чакам твоя пратеник незнаен
да простре крилото си над мен.

Как е станало това?

Николай Лилиев е един лъчист дух, роден под лазурите на Тракия, близо до Балкана. Безумно синьото небе е магесало душата му и взорът му е останал в

неговата ведрина и в далечините, замрежен в рои самоизмами. И без да се усети, изтпява като канка под слънцето. Когато отразява и подирва живота, вижда, че животът го е отминал, без да го освети с никое свое тайнство: „Отрано глух, отрано лег останах за живота. Не съм живял, самин съм бил, смили се, тъмний Боже!“ Опитва се да се примири, да живее без радости, печали и спомени, но гори в натурата му жаждата по неживените дни. И в милионния град, във Верхарновия ville tentaculaire очаква животът да го обхване със своите пупала и го потопи в своя водовъртеж, за да получи там едно кръщение.

Париж, Париж, убиец и баща
на моите надежди тиховейни,
към твоите отровени басейни
протягах нецелунати уста.

Ти виждаш сам коварните богли
на мъката стихийна и сторъка
и в моя миг на пламенна разлъка
безумната ми жажда утоли.

Но върху атлазената му греха стои едно лунно
петно (останало от ония вечери – там, под бащината
стряха) и го гържи странен в моя шемет, дето от
всички страни звучи: „вземи!“

Ръце простирам и не зная
кого с любов да призова,
над мене ужасът витае
на непромълвени слова.

И тук се слага безнадеждно трагичното му съзнание на осъден да стои вън от всички удовлетворения на живота. Опитва се да се върне към люлката на детството си, но е вече зрял да може тя да го приспи. В безизходност, в един момент боготвори своята чис-

мота – без да забележи колко самосъжаления и проклятия я пронизват. Песните на Лилева са пълни с тая томителна жажда за любов, дадена в субтилни поетически форми, чиито линии се вият като клони на бреза и в чиито образи сенсуалността мъжее като пламък на кандило. Самоотношението на поета намира своя жестока формула: – Напусто! Той се примирява със съдбата си: ручей, който няма да намери своето корито, сияние, което не ще стопли измръзналия поглед, който няма да намери отражение в груз.

Лоенгрин няма да стане спасител на егна Елза. Като него поетът трябва да се върне в светлото царство, отдето е дошъл, при своето лоно.

Поетическата и нравствена стойност на Лилевото отношение към съдбата е в това, че той сублимира безпомощността, отрешеността си от живота в едно *самоотречение* от всичко земно, за да се постави под Небесния знак. Подобно на Димчо Дебелянов и той се счита наказан за някакъв свой грях, прокълнат като Ахасвера да скита по света, без да намери прибежище, навсякъде срещайки своя враг – себе си. Той зове нощта, зове звездите, белостволите гървеса, реките и зверовете да го приберат по-скоро в своето лоно, дето духът му ще свие своите крила и ще се успокои. И тая трогателна поема „Ахасвер“, единствена по трагизма си в нашата поезия, излиза из значението на субективна изповед, добива тежината и размерите на универсален символ на човешкия дух – дирещ и ненамиращ, и спиращ най-подир пред знака на своето изкупление: Разпятието.

Поезията на Лилева не е обаче мистична. Към чертата на отвъдното той се стреми не защото го маме обещание на това, което не е намерил, а освобождение от мъката, която го разяжда. Вслушайте се добре – в тия херувимски песни ридат животът!

Неговият ангел би го срещнал на земята.

Нямайки нищо, което да му принадлежи, Лилюев раздава като библейски странник всичко свое на всеки срещнат. В тая отдаденост се разрешава неговото съзнание на обреченост за другите.

Лилюевата поезия не е хармонична. Тя е дисонансна, но дисонансите са дадени в мека миньорна гама. В нея се борят двете начала – земното и небесното, – но и двете се срещат в чисто духовна плоскост, не като у Яворова: остри, натуралистични усети за телесното – и отвлечение от него, устрем нагоре, за да се очисти от неговите сажди. В тая борба, която много рядко, като в „По тъмните загрижени ланити“, достига граматичен израз, надвишава, разбира се, небесното. Че ще бъде тъй, личи още от началото – от тая неперудна лекота, с която поетът се разтваря във вездесния мир.

Поезията на Лилюева не е демонична, тя е молитвена. У него липсва жестът. Ръцете му са протегнати за милост и за ласка. Тая ласка придава и на образите му нежност и мекота – те губят своята тежина и предметност, простряни е върху им някакъв поетически тюл, през който ги вижда, но не може да ги докосне. Означенията „странен бързей“, „нецелунати очи“, „ведър сън“, „милвани вълни“, „сънни треви“, „заклучени простори“ и пр. превръщат нещата в някаква транспарантна материя. В тях дава не зрителното им възприятие, а една много относителна сензитивност. Искал бих да приведа нещо от онова, което казва Стефан Цвайг за Хьолдерлин: Той избира думи подобни на пара, като дум от тамян, който осветява нещата. На плуващите му образи липсва всеки обективен, осезаем, конкретен, пластичен и физичен характер. Хьолдерлин не ги избира по яркостта на колорита, като средство да конкретизират нещата, но според тяхната спириту-

ална сила. Той издига всички неща, следователно и думите в една сфера, дето те имат една друга, специфична тежина, отзвучават с един скрит звук.

Лилюев, разбира се, няма общо с Хьолдерлин освен отдалечеността от материалния свят. При други условия той би бил по-скоро една верленовска натура.

Съобразно с това и ритмът на Лилюевата поезия е в безкрайната преливност на движението, не в неговия удар, с неговата оркестрация звучи само шрайх.

В своята чистота поезията на Лилюева е като свети дарове – тя прави да се чувствате чист като дете.

Лилюев е най-етичният ни поет.

И най-алтруистичният.

* * *

Обратно на Лилюева, поезията на ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ е съвсем предметна. Светът за него е всеки миг една форма. Формата е рождението на света из хаоса. Първото ѝ, девствено и най-щедро възложение е – природата. Нейното битие той чувства *единно с битието на човека*. Защото тя е също дело на Твореца, като нас, и в нея също е вдъхнат неговият дух. Оттам *обожествяването на природата* у Ем. Попдимитрова, което се изразява в благоговение пред многозначната ѝ красота и в съединение с нейните откровения. Той е в някакво тайнствено обручение с живите нейни сили и ги дава в преображенията им на човешки сили. Всекиминутно природата е едно знамение: разгръща прегръдки, плете венци, грее в един празник или блестят очите на закана, пламва лют двубой, давят се стопове, надига се удар. Ето една „Нощна буря“:

В мантия от облак и мъгли,
и ненаказано могъща, стара и печална,
на меден рог тръбеше – вечна, безначална.
Стори ми се – гиганти някакви разбиват
вековен замък, чупят ключове, прегради сриват
и викат там: „Гасете факлите!“, и със звън
стъклата падат многоцветни, а отвън
блестящи многолики мълани
земници – в паяжина, влажни – озаряват
и мрачните чела и брони позлатяват;
и сякаш бъчви с вино или злато пълни
търкалят там гигантите на хиляди страни
и с грохот ги прехвърлят през назъбени стени.

Очевидно това не е описание, а вплитане на човешки събития в динамиката на природата. „Есента“, която други поети описват тъй мечтателна и тиха, се превръща у него в някакво отстъпление или пожараще, чиито руини говорят за многооблагрения, стихийен живот преди:

Исполински лес геври разгръща, подига ръце,
като мене пронизан на Есен от злите стрели.
Угасни и ти в тия долини, пламтящо сърце!
Виждам: вихрите птици гигантски далеко подгонват,
огромните свещи потухват: брезите оронват
листа многоискри, гияят белорунни мъгли.

Ем. Пондимитров има някакво шесто чувство за природата, което му дава тия ярки усети за нея и ненаситните ѝ образни претворения. Тревите го гаят като момински къдри, облаците настъпват като воини един срещу друг, с трясък меч пресреща огнен меч и на парчета се сломяват; луната е кръгла чаша в пира на Нощта; заг морето на тучните ниви се веят бели пожари; есента блеголика пристига на кораб кристален с платна от коприна и с мачти от нежна тръсти-

ка и пр. Запомнена е тая трансфигурация на група плачещи жени – в крайбрежни „Върби“:

Кат майки разгърнали тихи обятия
в поляни до чер кръстопът на безвестни съдби,
навек безутешни, без стон, без проклетия,
унили си клони навеждат под траур върби.

Засвирят ли флейти на вихрове есенни,
те зъзнат и в розови пръсти укриват лица,
в безмълвно ридание навеки унесени
по капка изливат от скърби прелели сърца.

Поетическата асоциативност на Ем. Пондимитров е извънредно развита. Тя е, която му дава точно намерените, пластични, багрени и архитектурни означения, които доближават явленията в природата по един лично негов път на възприятие до нас. Той щедро ги взема от гревността, от преданието, от народната приказка. И по тоя път се доближава до едно *митологическо отношение към природата*. Не само земята, морето и облаците са населени със странни рицари, пратеници небесни, херувими и гр. Ем. Пондимитров дава действието и на свръхестествени сили – които например превръщат сините стрели на разгневеения Перун, отпратени към самогивите, в перуники. По силата на същия закон и земята може да бъде езическата, едра, мургава и страстна невеста, овлажнена от топлите сълзи на пияния гъжд и приемаща целувка от младия ѝ огнен любовник слънцето. Има нещо общо между виждането на природата у Бьоклина и у Ем. Пондимитрова – тия полумитични същества, сатири, панове, нереиди, нимфи, родени в леса, в морето в ущелията и сраснати с тях – и същевременно гържащи връзка с човека, чиито първични, стихийни влечения изразяват. Затова народните поверия за магии, заклина-

ния имат госта власт над въображението на поета, той ги използва („Змеица“, „Към Богородица“). Също далечната, историческата сюжетност, която е превърнала събития и личности в легенди („Херолд“ и др.). Това е възвръщане към духовния примитивизъм, който поставя природата и човека в еднакво единение с Божеството.

Обикновено считат любовта у Ем. Пондумитров мистична. Това не е право. Образът на любимата никъде у него не е едно отвлечение или проекция на душата, както у Яворова например. Той е реален, много предметен даже, но е откъснат от житейската му зависимост, за да се превърне в поетически феномен. Любовта у Ем. Пондумитров е, също като природата, *митологизирана*. Обикновено той отдалечава женския образ в дълбока перспектива, дето оживява в чертите на легенда – като тая инкрустация, сякаш на някой средновековен майстор:

Сънувах град от стари, стари времена.
Шемят квадриги в улици гранитни
и с дълги копия, пламтящи в светлина,
вървят мъже в одежди първобитни.
И двуколесница с огромни колела –
от дълбок щит, с напречни златни шини –
лети след зли коне, подигнали чела.
Тъй нявга, преди хиляди години
вървахме с тебе; надалеч градини
цъфтяха с вечни непознати гървеса,
и „куку!“ чуваше се тихичко гласа
на птица... Моя златен шлем гържеше ти
на розов skut. Изпуснах сребърни юзди
и вгледан в тебе – годеница и дете! –
аз тихо шепнех: любиш ли ме, Ема?
Свенливо там с игла по шлема
изрязваше ти нежно Е и Е –

две букви в двете наши имена...
сънувах град от стари, стари времена.

Отдалечението на образа в миналото го поетически рафинира, дава му нова светлина. Той остава да действа с онова, което е неговата власт и най-скъпа интимност – едновременно. Естествено, детството е, което пази в своята чистота най-нежните женски образи и ги превръща в живописни приказки.

С наведена малка главица
и с плитки завити и жълти как мед,
приличаш ти, Лисхен, на мъничко слънце,
на мъничък цвят.
Ръчица,
в умора от предене светла коприна,
полагаш под свилена пазва, където
все още тъй спи непробудно сърцето.
Ти каза: „Виж, колко народ по площада!
Аз, знаеш? И в мойта градина
под вишната млада
разцъфнаха вече златисти излички.“

Само митът на детинството може да съчетае толкоз реалност и толкоз чиста мечта. Ем. Пондумитров митологизира женския образ, като го прелива в природата, дето той дири своя венец – зеленината на бора, планинския ручей, зората или девствеността на полските цветя, които образуват ореол върху женския профил, както у Ботичели. Ботичеловата „Примавера“ има своето подобие у Ем. Пондумитрова. Една рамка или един ореол е необходим, за да добие реалният образ портретност, очарованието на фреска. В известното стихотворение широкият хинтергруд прави скръбта да звучи като мелодия от орган:

Наведен, на пейка самотна сегях уморен
сред някакъв шумен и стар булевард непознат,

ехтеше тълпата пред мене в стохилиядни град.
Наведен, на пейка самотна седях уморен
и мислех за тебе, Ирен!

Любовта у Ем. Пондимишрова е благоговение. Небесен дар, който трябва да се пази в чисти потири. Най-добре тя е спасена от всяка греховност, когато се държи близо до лоното на природата, дето е божествено и рождение. Прегръдката, която се получава в листака на ореха, не е греховна, защото я осветява ментовият дъх на тревите, поздравят я гласовете на птиците и я оневинява млечното виме на овцете, които в тоя момент минават. Тя става обред, свещенодействие, благовест за животворчество. Съпругата у Ем. Пондимишрова не може да бъде освен Магона, държаща млаженец в ръце, замислена над бъдещия живот, който се разцъфва под нейните пазви. Тя е символ на творещата сила на битието.

Просветлението на човешкото битие именно в истината за вечното възобновяване и непрестанната устремност към неговото божествено начало – е двигателът и смисълът на всички човешки борби. Неозареният от тая истина пада в ярема на долните страсти, става жертва и агент на порока, алчността, на властолюбието, на измамата, на нравствената поквара – преграда на световната еволюция. В поемата си „Преображение“ Ем. Пондимишров рисува тия пагения и заблуди, през чиито кръгове, като през кръговете на Дантевия ад, трябва човек да мине, за да се очисти и да възлезе в разумното начало, осъзнал своята мисия в приобщението към строителните сили на живота. Познал Хераклистовия закон за вечния кръговрат, той трябва да низвергне от себе си всяка надменност, да се смири и стане малък като под земната покривка житното зрънце, което чака слънчевия лъч да изкълни за нов живот и ново изобилие.

Ем. Пондимишров не е аскет. Наопаки, вижда мисията на човека в *делото*.

Земя! На творчеството ведро лоно
и златна пазва – люлка на слънца,
на любовта си ложе благовонно
и лодка си на богове-деца,
на себевтворческите сили лоно.

Поемата свършва с апология на труда. Чуждите на утолението на злите жажги, вижда света блеснал в браздите на труда: хлебородни полета, росноцъфнали градини, янтарни гроздове, гигантски линии, които прорязват планините, разперените платна в моретата – и пионерите на това строителство: жетвари, рудничари, леяри, тъкачи, корабници и пр. Поемът благоговее пред тях и тяхното дело, защото ония, които създават, са истинските пратеници на Твореца. Неговата воля е в мир, труд и любов да бъдат вложени всички човешки сили. Впечатлението на някакъв проповеднически тон в някои работи у Ем. Пондимишрова е всъщност тежината на философския му мироглед, проведен навсякъде, който чувстваме да ги обединява под един купол.

Съобразно с тоя мироглед неговата поезия е една хармонична поезия. В нея няма и не може да има вътрешни противоречия и конфликти. Животът у него е разрешен в приемането: навън – висшата премъдрост на Творението, в себе си – нравственият закон, като двигател на човешкия напредък.

Поезията на Ем. Пондимишрова (от начало до край говоря въз основа на 50–60 избрани работи, а не въз основа на десетте негови тома, които няма защо да се четат) е поезия на възхитеността. Тя е апология на възвисяващите сили на живота, на неговата красота и жизнерадост. Тая жизнерадост иде от смаля-

ването на „аз“ пред величието на Вселената и гълга към Всечовечеството.

Образността е тъкан на тая поезия. В орнаментиката ѝ е отразен извесен класицизъм.

Емануил Попдимитров носи дори някои черти на ренесансов човек.

* * *

Макар първите „Песни“ на ТРИФОН КУНЕВ да се явяват във времето на Яворов, с нищо те не принадлежат към кръга на индивидуализма. Кунев дойде от народа, отдето излезе и Цанко Церковски, и търсенията на прокълнатия дух са му съвсем чужди. Той не пие от „вечните води“ – връща ни към селския извор. Но докато у Церковски около тоя извор лудо-младо си тръшка калпака неуморно за задевки, у Кунева чезне за нещо... Късна гоба, сирото девойче, густо въздишки, вятър, посърнал от момини жалби, бисерна младост хвъркнала, кукувица закукала – това са неговите песни. Те носят тембъра на народните, но мотивите са много разлени, сантиментализирани, изгубили много от безкрайната находчивост и анекдотична изразност на народните (вж. рецензията ми в „Мисъл“, г. XV). Но техните образи и припевност отразяват нежна интимност на душата. Явно е още тогаз, Кунев слага на чужд ритъм лични свои настроения, неотгатнати категорично, ненамерили още точната си форма.

Намират я в „Хризантеми“. Кунев просто сменя инструмента и това дава възможност да чуем истинския му глас.

Есента от първите му песни – „рано привтасала и осланила китни градини, дето босилекът посърва“ – разгръща своите скути и му зашепва златните си при-

казки. Той потъва в тяхното очарование. Светът променя своите декори: повехнали цветя, розови храсти, огнище, което догаря до горския път, храм запуснат сред оголени дървеса, напуснато гнездо. В тая сиромност и полумрак проблясват зорници, разнася се протяжен звън на бедна камбана, възнат цветята, угат тихи стъпки. Поетът е в близост до някаква тайна, която, като Метерлинк, ще чуе може би в мълчанието. Очаква да се събдне някакво чудо, знак за което са тия шеметни сияния, листопадът от звезди. Има някаква вяра и не знае какво ще се случи. Горко неведение...

В тоя час на тишината само едно е истина: побледнелите хризантеми ронят листи и стелят земята със златна шума. Кунев има емоционално усетно възприятие за тоя час на помръкването. Той знае да предаде *атмосфера* – тя се носи в самите му думи, в строя на стиха:

От изток тъмна нощ повлякла скути,
пристъпва тихо, тъмен взор навела,
и сякаш е невеста, тежка дума
от свекърва дозела.

Невеста плаха сякаш плахо иде
от изток, тъмна нощ, повлякла скути
и шушне тъмни речи...
О, тихи жалби на нощта печална,
от никого нечути!...

Образът на любимата потъва в гаснещите контури на тоя пейзаж. Зовът е престанал, останала е само *близостта*. Те не са един срещу друг, а един *до* друг. Загърнати като деца в плаща на вечерта, поетът вкухва заедно със своята двойница сладостта и красотата на заника. Като билка той изтрива от сърцето му скръбта.

Девојко златокоса. Есента ромони
във златната гора и замечтана рони
тя лист след лист, мечта подир мечта;

и полувијатно златокъдра Есен
нашепнува слава от тъмна песен –
от песен: последната на Обичта.

Да идем там, при клюмналите клони
и мъртвите листа, които кротко рони
тя – Есента – с печално сладък зов:

да идем там и дълго да мълчиме
и може би така ще изличиме,
девојко, нашата любов.

В песните на Кунева няма ни един жизнен импулс. Странно някакво влечение към нежитие. Сложени на един-единствен акорд, тънати в монотоние и затова трябва да бъдат сведени до десетина-петнадесет. Тогава тяхната зрачина ще стане по-малко опасна и ще се открие по-отчетливо образът на поета на най-голямата кротост.

* * *

Колкото и различни един от друг, и четиримата, на които се спряхме, имат – исторически погледнато – някои черти в отношението си към живота и в самоотношението, които налагат да бъдат поставени в една група. В развитието на нашата лирика те представят етап, който следва поезията на Яворова и Траянова.

Както се помъчих да обясня в предишните статии, паролът на индивидуализма бе изключителната

личност, която – съвсем естествено за тогавашното време – се противопоставяше на безличието, робската психика, инертността и еснафския морал на масата. Но в загълбаването в духовните кариери и в силата на замаха той надхвърли целта. Изтегли из сплавта метал, който блести, но откъснат от земните негра, не излъчва топлина. Победителка над духовното лилюпство и пошлостта, личността се утвърди в илюзията на своята единственост и се изолира. Нейните богатства бяха заключени и непристъпни за другите. И се загъни в безизходност. Тогава почна да разбира своите химери. Оттук иде пречупването на нейната острота. Още в „Маска“ Яворов завърта стрелката – да се влее в жизнения порой, за да се смеси с ликуващата тъпна.

Говорейки някога за Димчо Дебелянов и Николай Лилюев („Златороз“, г. II и III), отбелязах това възвръщане на лириката ни обратно към живота. Това можеше да стане преди всичко, като се свали „аз“ от кулата на неговата тираничност и добие повече мекота. Пътят на приобщение към тия четирима е вече лесен, защото те разрешават не отвлечени чувствени начала, а *житейски съдби* и погледи, ясни в порождението им, понятни, често образуващи дори личния опит на мнозина. Те не отричат живота. Даже и когато са отхвърлени у него, жадуват за него. У Дебелянова той е арена, на която е бил; у Лилюева – мечта, която гони; у Ем. Попдимитрова – празник; у Кунева – реминисценция.

Знаят, че той не може да бъде подчинен на изключителните догми на личности, че има свои закони, обществени, нравствени. Добро и зло не са една дума, както у Яворова – техните чувства, стремежи и отношения стоят под знака на висока *моралност*. От демонизма и оргийността ни следа. Жената не е вече безформено същество, „от кал и лъчи изтъкано“, чудови-

ще, от чиито примки трябва да се изтръгнем, или мираж, сянка от облаците, а – творителка на живота, скъпа другарка, чакана гъга. И мъжът – не-демон похитител или враг, а неин поклонник, рицар или зов.

Истината на живота е не във видението, а в живото чувство. Заплетената проблематика в поезията на Яворова и Траянова е сменена от настроението и простата мъдрост. Изобщо *емоционалността* е знакът на тая лирика – в противоположност на рефлексивността, която прониква у Яворова и която приближава поезията на Траянова до един патетически ритъм. Действието на тия песни е пряко, позовано на просто възприятие, няма нужда от коментар. Всеки ще намери в тях нещо от себе си.

Характерно за *интимността* на тая поезия е, че в нея са възвърнати мотивите за *дом и спомен*. Яворов и Траянов са бездомни и безредни поети. А знаете Димчо-Дебеляновия копнеж „Да се завърнеш в бащината къща – последна пристан и заслона“, в скутите на старата си майка; Лилюевата „Тиха бащина стряха“, под която трепти чистото сърце на детинството; Ем.-Попдимитровия „Стар дом“, със спрелия години часовник, изгнани стрехи, и клена, който простира ръце към него с молба „постой!“ Яворов и Траянов нямат спомени – те са в мига, в който изгарят. Върху Дебелянова тежат „жалби галечни и спомени лишни“, Лилюев съжалява, че ги няма – „живей, мое бедно сърце, без печали и спомени“; у Ем. Попдимитрова излитат като гълъби над бледия портрет.

На тая сюжетност съответства и друг поетически строй. Вместо блъскане на стиха или постройка на чувството – жизненият му ток, неговата преливност и *песенност*. У Димчо Дебелянов тонът е изповеден, у Лилюева – молитвен, у Ем. Попдимитров – псалмически, у Кунева – цитра.

И образността трябва да стане друга – *по-конкретна*, няма нужда да се дешифрира. Тая йероглифност на образите у Траянов е съвсем изключена в поезия, която гури искреността и простите значения на нещата.

* * *

Някои се мъчат да представят тая поезия като епоха на символизъм у нас – без да се интересуват какво тя носи.

Не може да се отрече влиянието на символизма върху тия четирима поети, но по същину те са далеч от него, дори го отричат.

Най-бегло: символизмът гоиде у нас главно по два пътя. Във Франция той бе реакция срещу парнаизма, който се домогваше до една „обективна“ поезия, позовавана не на чувството, а на разума. Той искаше да отстрани посредството на „аз“ във възприемането на външния свят, да даде моя свят не в неговата относителност към личното чувство, а като феномен, независим от субективните му отражения у нас. Външната форма стана по тоя начин самоценност на тая поезия. Тая форма трябва да съедини мисълта с внушенията на красотата, която парнаистите тъй обичаха да гурият в историята, екзотиката и пр. У Ередия, Сюли Продом тя гоби прецизност, последно съвършенство, стана истинско бижу. В скулптурните изваяния, в кристалните призми на тая поезия изтрити бяха всички полусенки, замръзнало бе всяко движение.

Бодлер, Рембо и Верлен са които предприеха възвръщането на поезията, която се „позовава повече на душата, отколкото на очите, повече на интуицията, отколкото на разума“ – по израза на Пол Фор и Луи Ман-

ген, в тяхната история на френската поезия. Като отбелязва в сборника за 50-годишнината на символизма, че неговата философия изхожда от възгледа на Шопенхауер „светът е моята представа“, Едмон Жалу обяснява неговия стремеж: не да се изобрази как говорят перачките или бита на гребните буржоа, или значението на наследствеността, а да се предаде силата на чувството, на образите, виденията на подсъзнанието, тия кръстосвания на инстинкта с откровението, най-подир сънищата, които са истинската тъкан на нашия живот. Още по-точно определи отношението на символизма към света Густав Лансон в своята история на френската литература (не всякъде цитирам пълно): Нещата се постигат само чрез нашия усет: те са в нас, те са самите ний. Моето виждане на природата това е моят дух. Да нарисувам пейзажа в нюанса, в който го виждам, да сглобя в стиха фрагментите на нещата, които съществуват в мисълта ми или които се докосват до нея – значи да разкажа тайната на моята душа. По тоя начин цялата натура става символ на моето същество, на моя живот. Мисията на гения, казва Виле де Лил-Агам, е да осветлява онова, което без него би останало в тъмнините. Най-сигурната реалност е не видимата, а оная, в която сме изгубени, която единствено ни свързва с небесата и Абсолютното, чрез нейната безкрайност. Густав Кан (Symbolistes et Decadents) добавя, че това могат да постигнат прегопределените, при свободно състояние на съзнанието и чувствата – в сънищата, във видението, в редките и кратки минути на екзалтацията.

Оттам това дирене у поетите на символизма във видимия свят неговата невидима същина, тия съответствия с друг мир, тъй наречените correspondances – в които нещата, събитията и състоянията добиват

значение различно от реалното, т. е. от общодостъпното, следователно баналното и неинтересното. Средствата за отгадаване на тия значения не могат да бъдат описанието, външната изобразителност, която, вместо да отключва, заковава нещата в пространството, във времето, в битовата им обстановка, в тяхната епизодичност, без да открива съкровената им същина. „Да се назове един предмет, казва Маларме, значи да се отнеме три четвърти от насладата на поемата; да се внуши – ето мечтата.“ За да се призове чрез един предмет едно състояние на душата, трябва постепенно да се дешифрира. Стремежът да се намери оня израз, който вече сам по себе си ще бъде съответствие на душата, довежда го мисълта да се приближи словото до музиката, както Вагнер искаше да приближи музиката до словото (Рене Лалу – „Съвременната френска литература“).

По следите на Абсолютното поезията се вълече в лабиринта на духовните и чувствени комплекси, попада се на халюцинацията, магизма и сатанизма и скъса връзките си с живота, който живеем. Стигна в изрази си до енигматичност, която трябва да се обяснява (тъй и правят) и до условност дори на буквите, които трябвало да означават всяка отделен един цвят.

В Русия символизмът е една широка вълна от френския, която доби особените форми на расовия менталитет, стана повече идейно ускателство, отколкото непосредно постигане и чувстване. Поезията на Балмонта, на Брюсов, Сологуб, Гипиус, Мережковски и гр. е безотносителна към реалността. Светът е завъртян около „аз“, някакъв абсолютен, който се постига във жизнената насоченост – в далечни и антични светове, в стихии, в непознати чарове, в изменчивост на миговете и пр.

Символизмът у нас няма своя школа. Той не е те-

оретизиран и изяснен по същество, макар госта да е витийствано с него. Никой от нашите поети не се смята сам символист освен Траянов. Единственият му (на това основание) апологет прави няколко години усилия да го направи негов родоначалник, жрец, под чиято хоругва вървяла плеяда и в нея – най-напред, поетите, за които е дума и които са всецяло негово отрицание. Ако е за родоначалие, символизъм има още 1905 у Яворова („Угасна слънце“, „Насаме“, „Сенки“, „Вълшебница“ и пр.).

Символизмът е повлиял върху *средствата* на нашата поезия. Той ѝ даде нови усети, разработи образното ѝ богатство и музикалното ѝ строение. Направи стиха инструмент, годен да изрази всички движения на чувството. Отделна задача е да се изследват тия влияния.

Но по същина четиримата поети, на които се спирам (защото те главно отбелязват тая епоха), са далеч от символизма.

Преди всичко те са обърнати не към Абсолютното, а към живота. Само Яворов застана пред Абсолютното, но у него то не бе теза, а предел, до който стигна изтерзаният му дух. Почувства обаче неговата студенина и направи кръгом.

А светът на Димчо Дебелянова, Лилюев, Ем. Попгимитров е бил всякога на *земята*. Ако погледнеше отпразвят към небесата, то е за да се призове тяхната утеха или благословение. Те не са мистични поети. И обратното би било твърде странно: нашият меридиан е далеч от мистицизма. С хиляди нишки те са свързани с живота и това е, което ги предупреждава срещу всеки илюзионизъм, химеричност, тия неврологически състояния, афекти, чувствена изтънченост, до които отиде символизмът.

В противоположност на него те не са поети на подсъзнанието, а на просветлението. То е в преодоля-

ване на личната им съдба даже и когато е нерадостна и зла. Защото имат трезвостта да погледнат наоколо си и да видят, че милиони носят всеки своята съдба, също може би трагична. Това пробужда у тях едно ново самоотношение – въпроса за тяхната мисия като поети и преценката на собственото им дело. Като у Вазова, и у тях проговорва чувството на отговорност пред своето време и своето поколение.

Какво ще кажем ние на младите сърца?
Ний тръгнахме безшумно, с надежди окрилени,
и ето ни безредни, и ето ни сразени...
Ръцете ни са празни и в нашите съдини
не трепва дивий пламък...
И нашият дух ще мине
като изгубен грумник по своя стръмен път.

– пита сам себе си Лилюев. А Димчо Дебелянов има такава самооценка за своята „Сиротна песен“:

Ще си отида от света –
тъй както съм дошъл, бездомен,
спокоен като песента,
навяваща ненужен спомен.

Наопаки жизнерадостния стих на Ем. Попгимитрова –

Радост тъга
той ги споява
във ведра гъга.

Но онова, което спря символистическия плиск в поезията ни и го повърна бързо към коритото на действителността, са войните. Те отрезвиха и най-занесените, които можеха още да чувстват. Даже и „освободеният човек“ на Траянова не може да се освободи от нейното сътресение, българските му балади „Смърт в равнините“, „Тайната на Струма“, „Родни-

ят лес“ и гр. – въпреки визионерството им – са проникнати от историческата съгубовност.

А Дебелянов, Лилюев и Ем. Попдимитров откриха една по-друга принадлежност от тая на своето „аз“ – на своя народ. Те се почувстваха негови синове, които той зовеше.

Сурова вяност на дълга
смени живота пъстролик
и сля се радост и тъга.
Сроди се малък и велик.

В „Нощта пред Солун“ у Димчо Дебелянова блестят огньовете на настръхналите вражи вихри; в „Стария бивак“, под палатката, той вижда обезлюдените хижи на разгромната война; „Един убит“ противник, от който не би очаквал пощада, е негов брат, клета майчина ръка го е приласкала; а тая толкова дълбока, мъдра и трогателна песен „Тиха победа“ носи примирението и героизма, към който го зоват земните негра.

– Дойди, но с подвиг увенчай
ми своята брвна суета
и нека бъде твоят край
една усмихната мечта!

Там родни сенки с родна реч
посрещат брата и сина,
а нейде гордо и далеч
плющят победни знамена!...

Страхотните бранни светкавици разкъсват лунните мрежи на Лилюева и поетът провижда, че има една люлка, по-близка от небесата. Какво са наказанията, които му праща съдбата пред страданията на хилядите. Той е с тях, готов да даде най-скъпото, което има. „Към родината“:

Безцветен син на обезверен жребий,
с надежди мене ли обляхваш ти?
В гърди ми бий едно сърце по тебе,
безсилно твойта скръб да освети.

И възроген, аз може би последен
поднасям своя чист и беден гар:
едно сърце, което слагам бледен
пред твой свят и непознат олтар.

Ахасфер се връща нѣй-подир в своя дом.

И ето ме изпънен пак с любов,
и ето ме, Рогино, пак готов
чело да сложа в твоето подножие,
да те посрещна като спомен скъп
и да приема твойта свята скръб
като награда, като милост Божия.
Та в оня час, когато пак на път
невярна мисъл ще гнети духът
и ще нашенва тъмни предсказания,
утеха да ми бъде по света,
като светилник грейнал сред нощта,
Рогино моя, твоето страдание.

Не е божеството, за което са славословията на Ем. Попдимитров, а намръщеният „Стар Бог“, който праща бронирани чудовища с огнеблъвни пушкала, нови варвари, които ще превърнат бащината му земя в плевел и бодили. Неговата „Рогина“ не е вече блажената Еделанд, към която го носят триреми, а страната на опустошението. Той произнася молебствие за нея в тия литургични стихове:

Частъ е печален, унил и
навред е тѣй горко пустинно,
презри ме, спаси и помилуй
ми, стара, прастара Рогино.

И като я митологизира като змейова невеста, зове я с всички гласове на орачите, жетварите и хайдутите да се изтръгне из магията и пробуди за нов живот:

Майко моя тъжна, земя хлебородна!
Стани, разпилей се ти, люта моря,
на сънища кобни бездънна гора...

Какви символизи и абсолюти в тия песни?...

Само поети, у които е жива връзката на единичната с колектива, могат да затрептят тъй искрено и дълбоко с ритъма на своя народ.

* * *

Как се мотивира тая поезия?

Символизмът във Франция обясняват с умонастроенията на буржоазната и бохемска интелигенция, оплетена в шемета на един обществен строй, дето не може да си даде сметка за силите, на които почива. Обезволена в неговата чувствена изтънченост, тя изгубва пружините и насоките на историческото развитие и гури това развитие в обратна посока – не в ясните закони, на които е подчинен животът, а в неговите тайни.

Съветската критика обяснява руския символизъм като отхвърляне на предреволюционната действителност. Но докато една част от писателите като Максим Горки, Вересаев, Куприн застават на почвата на нейното преустройство, символистите избягват от тая действителност във фантазии и мистични светове.

У нас развитието е съвсем друго. Поетите, които разгледахме, както и белетристиката на Елин Пе-

лин, Йордан Йовков може да бъде изяснена като етап, който смени индивидуализма.

Индивидуализмът гържи у нас времето от 1895 до 1910. Това бе епохата на създаване градовете, на бързото, безогледно забогатяване, на материалното хищничество, свързано в политическия живот с потъпкване на гражданските свободи, с потисничество на масата и обезличаване на личността. „Епоха, кърмачка на велики люде“, както я нарича Вазов. Докато Алеко Константинов и Ст. Михайловски само разобличаваха политическия разврат, Пенчо Славейков считаше, че трябва да му бъде противопоставено нещо положително – общественоморалната и духовно волева личност, чиято инертност дотогава бе главна причина за издевателствата над нея. Той изнесе тезата за нейната самоценност, която може да се наложи само чрез културното ѝ издигане. Без разработка на личността, която той даде, днес щяхме да имаме хора без гордост, без чувство на достойнство, без идейна ос, без доблест – само проспащи, карьеристи и поглеци. Индивидуализмът е, който формира и кали характера. Обяснимо е защо след това той изхвъркна из обществената си орбита. Но онава, което създаде в творчеството на Пенчо Славейкова, П. Ю. Тодоров, Яворов, Траянов, Николай Райнов, е неотрицаемо. Напразно е да се отрича, както прави част от лявата ни критика. То е само преодоляно.

Чрез издигането на личността постепенно се разработва и съзнанието на масата. Тя взе да се пробужда от своята летаргия и да заявява своите права на участие в обществения живот. Бяха вече принудени политическите водачи да се позовават на нея. Тя все по-съзнаваше своята сила и овладяването ѝ можеше да стане само като се зачита. Макар и демагогически, демократизмът стана принцип в политическото действие. За неговото разрастване спомагаше и фактът,

че широкото народно образование създаваше и в селата интелигенция, която вече почна да осъзнава народните маси. Явяването на земеделското движение се дължи до голяма степен на това.

Естествено, към тая маса не можеше да се оти-
де с паролите на изключителната, единствена лич-
ност. Личността трябваше да излезе из своята изоли-
раност, да пречупи надменността си и да подигри пъ-
тища на приобщение към масата.

Тая промяна се отрази и в литературата. В раз-
каза вече имаме по-друга тематика: битът и душата
на селото и народа, но третираны не като материя за
произволни поетически настроения и символи, а в тях-
ната даденост: Елин Пелин, Йордан Йовков.

В поезията гръмовержството вече не можеше да
мине, няма кой да се плаши от него, да му обръща вни-
мание. По-голяма *скромност*, повече *човечност* стана-
ха белег и изискване на личността.

Може би ще считат днес тая поезия аполитич-
на, не борческа. Но всяко време дава себе си. Общест-
вените сили тогаз едва бяха почнали по-рязко да се
оформяват и много по-късно стигнаха до сблъскване и
остри борби.

А в случай, че политиката и борчеството са мяр-
ка за поезията – достатъчно е, че тия поети откляю-
чиха дверите на човешката дума, съгряхаха я с повече
интимност и топлота и внесоха в съзнанието и стре-
межите ни повече чувство на *етичност*, готовност за
самоотречение, за жертвеност. Това са предпоставки
за всеки борчески характер.

Наистина не можах да се отмагьосам отвед-
нъж. Техните светове са все още твърде субективни.
Но тяхната антена улавя вече вълни на колективна-
та душа.

ИМЕННО, НА ЯСНИ ПОЗИЦИИ

Неизвестно на какво основание, литературното
четене на сътрудниците на „Златорога“ по случай 20-
годишнината на списанието (за каквито четения все-
ки ден се лепят афиши) и една интимна приятелска
вечеря бяха наречени „юбилей“. Доколкото знам, иници-
атива за юбилей никои не е вземал, нито пък юбилей се
прави така. Но каза се веднъж и, като при всеки юби-
лей, случаят дава повод и за добри думи, но и за огум-
ки. Има у нас хора, които чакат тъкмо такива случаи
да си покажат рогата. Никакво приличие няма да ги
въздържи няколко гена поне...

Той, Нук. Атанасов, си спомнил за себе си и из-
паднал в печални размисления, решава, че е много необ-
ходимо да изложи своето мнение: „Златорог“ не запал-
вал сърцата... Наистина, добър успех – „Златорог“ ни
веднъж не го е стоплил. Не остава, освен да се съжале-
ва. Собствено, няма какво много да се съжалева, защо-
то никои огън не може стопли Нук. Атанасов – зам-
ръзнал на 10 градуса под нулата в критическите си
понятия и в литературните си вкусове, най-добре де-
монстрирани в пиесата му „Край огнището“ преди 20
или 25 години, ако си спомня.

Но той не се задоволява, най-подир, със своята
самоутешителна констатация (нещо като утешител-
ните печалби на гържавната лотария) и гири да
обясни на какво се дължи тая студенина към него: у
писателите от „Златорог“ развил се било някакво чув-
ство на „превъзходство над другите“, аристократи-
зъм някакъв. Вероятно не ще е зле да си се родил или да

бъдеш аристократ. Но, уви, това качество или се наследява, или се дава. Доколкото знам, сътрудниците ни или бащите им са дошли от село, а титла за аристократизъм няма кой да им даде – остава, следователно, третото: сам Ник. Атанасов да се чувства спрямо тях плебей. Това е психологически комплекс, който сам трябва да си разреши, никой не може му помогне.

Несигурен, види се, в убедителността на контрабулеейното си есе, Ник. Атанасов се опитва да поразшири нападателния си фронт, като поставя на собствено разглеждане следната социална проблема: кое тегли писателите към „Златорог“? Там им се правело реклама. Реклама, това е критиката в „Златорог“. От нея се бои той, да не погуби 50 пъти по-широката реклама, която практикува той, използвайки тиража на правителствения в. „Вчера и днес“: види се, или рекламата му е лоша, или стока.

Най-подир дебаркира цялата си мизерия в колоните на този бивш вестник и пуца магнетичната му на на клюката: Тичайте, г-да български писатели, в „Златорог“ има бюро за настаняване на работа! Мисля, че у най-нищожния писател трябва да се предполага известно чувство на достойнство: Ник. Атанасов е завидял на ония писатели (и от „Златорог“, и от всички други среди), които е трябвало да намерят някаква работа, за да съществуват. Той им отрича правото, което имат 6 милиона български граждани, въз основа на образование, ценз и компетентност да приемат някаква служба да изкарват прехраната си. Защото с писане никой не може. Тържествувал би да ги види да протягат ръка, да висят по пейките на Градската градина. Това го говори бивш председател на Писателския съвет! Но имайки предвид безработните писатели (предполагам, има предвид и тия от „Златорог“), той много погрешно ги насочва. Можал би да им

препоръча по-сигурен път към службите: да пишат книжи-биографии за министрите на Нар. просвещение, както направи сам той за Цанко Бакалов, за да заслужи своя пост в българското консулство в Лион.

Знам укорите: и хора като Н. Атанасов ли могат да бъдат предмет на някакво внимание. Не мога да се въздържа, искам да видят читателите от най-далечните краища на страната ни в какъв формат се изразяват някои г-да, които си прикачват прозвището „български писател“, какво е моралното им ниво, с какви средства си служат, за да спасяват нищожеството си. И главно – сред какви условия трябва да работят хората на истинското ни художествено творчество, какви препятствия им се слагат и колко много отбращение у себе си трябва да преодоляват, за да запазят все пак вдъхновенията си високи и чисти.

* * *

Един „отзвук“ от „юбилей“ на „Златорог“ искал бих обаче да отделя от реда на другите писания, защото се поставят някои въпроси по същина и принцип. Маркар че и г. Т. Павлов не е могъл да остане съвсем незапознат от опашката на клюката. И него го занимават причините за гравитацията на най-добрите ни писатели към „Златорог“. Обяснение: редакторът успял да прояви своята дарба да привлича хората, използвайки известни обективни условия и възможности. Що се отнася до „дарбата“, това може да бъде само една ласка. Но тя се е сторила на г. П. твърде опасна и той ѝ е дал друго назначение – да почувствам бога ѝ. Думата е за собствените условия. Искал бих да знам кои са те. Това интересува и самите писатели сътрудници, защото ги засяга лично: трябва да знаят какви

облаги или демонични сили са ги тласнали в моите обятия – освен съзнанието, че участва в едно литературно дело, значително по обем, ако не по значение, – за да могат да защитят достойнството си. Касае се не за Иван и Драган, а за хора с известност в литературата ни или с едни от най-големите имена. Тия 20 г. ние минахме разни политически режими – земеделския на 9 юни, сговора, блока на 19 май, сегашния, – когато в обществения и културния ни живот съществуваша настроения, явно враждебни нам, когато хората от „Златорог“ се гонеха: ние не се поддадохме в литературата на никоя склонност да се приспособяваме към режима, което бе много лесно, както стана и става с други списания (напр. „Завети“). Както проявихме, мисля, и достатъчна сила на съпротива срещу враждебността. „Златорог“ е следвал своята линия неотклонно, с упоритост, ако е угодил да кажа – с инат. Ако, въпреки те, при всички режими е държал в морален респект хората, причините са другите.

* * *

Не това е обаче същината на двете статии на г. Т. Павлов във в. „Заря“, броеве от 7 и 8 март. Той повдига въпроси по същество и там става по-интересен. С угодил да приемам тоя спор, без да се сърдя на решението му да отрича всичко. Мога да уважавам противник, когато стои на идейна почва, а не на лична. И ще се опитам един път да говоря „спокойно“ – да видим какво ще бъде. Г-н Т. Павлов е един от най-сериозните, ако не най-сериозният представител на марксистическия възглед в литературата и изкуството. Естествено, подирил е да се противопостави на нашето отношение – по всички фронтове.

Първият пункт, към който се насочва, се оказва обаче незаем от противника. Т. Павлов говори за някакъв отказ от принципа „изкуство за изкуството“, който сме поддържали по-рано и от който сме се отменнали сега, долавяйки „повелята на новото време“. Коя е тая повеля? Повелята в Германия, Италия и Русия „да се откажат писателите от принципа на чистото изкуство и да поставят дарованията и силите си в услуга на конкретните общественно-исторически нужди, по-точно на ръководните в момента обществени групи“. По силата на каква необходимост политическите и културни режими в Италия, Германия и Русия са ни повлияли и обърнали – неизвестно. България е толкова далеч от културните режими на тия страни, колкото са далеч те и на картата. Слава Богу, не само никакви „повели“ у нас няма, но отговорните хора не се и интересуват от литературата, не я следят, не я знаят и с изключение на нищожните т. нар. поощрения нищо не издава, че Държавата съзнава ролята ѝ в духовната и идейно-обществена формация на поколенията. Ако имаме някаква организираност и „повеля“ в тая област, нито г. Павлов щеше да може да излага своите мнения, нито щеше да съществува широката литература на писателите с неговите възгледи.

За „отказ“ говореха и преди две-три години по повод на онова, което казах на един публичен диспут на тема „Кому служи изкуството“. Това бяха хора, които не четат онова, което пишем, които се основават на приказките по кафенетата или на предположенията си и зложеланията си, за да си доставят угодил да ни изкарат глупци. Няколко пъти поканвах да кажат – де и кога сме поддържали принципа „изкуство за изкуството“, за да се „отказваме“ сега пък от него. Уви, досега не съм дочакал един отговор. На ръка са 20-те годишнини на „Златорог“ каня и сега г. Павлов да

провери и посочи една статия, един ред, от мен или от другия, в „Златорог“, дето се провежда подобен принцип. Уверен съм, че ще се озове в същото затруднение, в което се озоваха и другите преди него. Защото това е една легенда, създадена от безсилието срещу ни, което трябваше да си служи именно с легенди.

Изглежда, г. Павлов извежда заключението си от една моя фраза на четенето на „Златорог“ – че „във всяко произведение ние дириим преди всичко творческата личност“. И тръгва по пътя на следната диалектика: според „златорожците“ поетът трябва да бъде „преди всичко и главно (!) именно поетът“: а „само“ поет – това значело, че „може да владее отлично майсторството на стихотворството, да дава виртуозни във формално-естетическо отношение работи, абсолютно празно и никому ненужно стихотворство“. Следователно, ние поддържаме някаква поезия, набор от гumi, образи, стихове, рими – без никакво съдържание, чувствено, идейно или нравствено, – някаква поезия от звукове без никакви конкретни значения. Аз не познавам подобна поезия, нито такива поети: даже у футуристите, у един Маринети, пак звукът изразява жизнени съдържания и импулси. И когато разглеждаме поетите на най-виртуозната форма, като Яворова и Лилив, ние пак дириим у тях психологическата и нравствена същина във връзка с духовните и идейни настроения на интелигенцията ни.

Понятието „творческа личност“ прочее не може да се изпразва от всяко съдържание, обем и смисъл, а трябва да се разбира в действителното му значение, което има: личност, надарена със способност за творческо чувстване на света и художествено възпроизвеждане на живота, личност с поетически талант. Нея най-напред проверяваме. Не вярвам г. Павлов да върви по друг път. Когато вземе един роман или една сти-

хотворна сбирка и види, че е работа на бездарен съчинител, сигурно и той я захвърля и не се занимава по-нататък с нея като с произведение на изкуството. Ако крие толкоз големи и дълбоки идеи, ще се занимават с тях философите, социолозите и пр. – не и той като литературен критик.

Не се вижда отде-накъде това може да значи, че туряме формата на „първ план“, а съдържанието сме считали някаква „прибавка“, както на г. Павлов се ще да бъде. Или – че формата е някакъв предварителен, готов „калъп“, в който отсетне се натиква съдържанието. Такива абсурди – няма толкоз изгубени хора да ги поддържат. Нито пък сме считали формата като нещо веднъж завинаги установено, неизменно, вечно, някакъв абсолюти. Както и никога не сме гавали на формата самостоятелно значение, някаква самоценност, независима от съдържанието, за да ни обявява г. П. привърженици на някакъв естетически формализъм. От руските формалисти, като Айхенбаум, Шкловски и др., сме толкоз далеч, колкото ни счита далеч от себе си г. Павлов. Явно той се противопоставя на фикции, които сам си създава. Да се манипулира с фикции е много лесно и забавно, именно тогаз в най-висока степен може да се прояви способността за „формална виртуозност“. Не мога да си обясня тия твърдения на г. Павлова освен с факта, че дълго време не е бил в България, не е следил „Златорог“ и се е доверил за своята бърза ориентация на хора, на които очевидно не е трябвало да дава доверие.

Все в тая посока г. Павлов разширява теоретическия терен, с разчет, като е толкоз широк, да обхване нещо от практиката на „Златорог“, и най-главно – дириейки най-голямата своя убедителност в отвлечените тези. От тоя характер са мислите му за „несъществуването на никакви чисто естетически норми или критерии, или мерки, които могат да се прилагат неза-

висимо от социално-идейното съдържание на произведенията“. Аз не познавам български критик, който да е поддържал съществуването на подобни абсолютни и вечни норми. Знам добре, че естетическият вкус е нещо относително: у различните обществени среди е различен, а в зависимост от културното ниво на читателя – още по-различен; признавам, че което се харесва на селската девойка, може да не се харесва на хайлайфската дама – но че въпреки това Елин Пелин и Йордан Йовков се харесват и на селската девойка, и на хайлайфската дама. Естествено, ние не можем да бъдем днес с естетическия вкус на Илия Р. Блъсков например, нито да се присъединим към капризното твърдение на Пенчо Славейков – възможно само в оная епоха на индивидуализма в литературата ни, – че популярността на писателя е обратнопропорционална на неговия талант; нито можем да дириим в съвременната ни поезия психическата сложност на Яворова. Точно тъй, както не можем да се връщаме към романтизма на Новалис, към мировата скръб на Байрона, към символическия мироглед на Маларме, но също не и към натурализма на Зола. Всяко време си има господстваща своя поетика, определяна от сложни духовни и обществени сили.

* * *

Твърде ясни са всички тия твърде отвлечени въпроси, които г. Павлов поставя дотук, и споровете по тях са безпредметни и излишни, както за мен са излишни и самите въпроси. Искал бих да го доведа до по-конкретна основа, за да видим има ли различия между нас и къде са. Това е въпросът за социално-идейното съдържание като основна мярка за всяко произведение. Той сам се стреми, към края на статиите, към моя

въпрос. Имах основание да очаквам, че ще се позове на писаното от мен. Поне на статията ми „От изкуството в живота“ в миналата годишнина на „Златорог“, в която се опитах, макар бегло, да определя нашето становище към литературата и изкуствата. Там разглеждах естеството на творческия процес, социалната значимост и роля на изкуството, в какъв смисъл средата го определя, по какви пътища става то двигател на живота и пр. Позовавах се предимно на светски автори. Оказва се, че тая статия не е известна на г. Павлова. Да повтарям казаното там – станал бих досаден на читателя, който е чел и има списание то на ръка. Все пак ще се опитам да кажа нещо друго.

За г. Павлов социално-идейното съдържание на едно произведение е това, което е за нас творческото строение на личността; определятелна величина. Само че едното е нещо сложно, единствено и неповторимо – когато социално-идейното съдържание е нещо елементарно и общо, може да манипулира с него всеки. За обществените сили и борби, за психиката на дадено време, за стремежите на дадени обществени среди и пр. могат да говорят и политиците, и социолозите, и философите. И то – едно и също и еднакво. Най-подир това социално-идейно става толкова ясно, че всеки го знае и престава да бъде даже интересно. Интересно може да го направи само изкуството. Но за да стане елемент на изкуството, то трябва да разчупи шаблона, в който го знаят, съзнават и чувстват всички, и да се даде на друг план, да добие нова краска, да се отрази творчески индивидуално. В това индивидуално претворение социално-идейното съдържание може да се пречупи, да не покрива точно първоначалната му жизнена установеност, да се отдели даже от нея, да стане произволно – но тогаз именно става още по-интересно: идеята тогава става художествен символ,

наблюдението – образ, жизненият импулс – песен. Интересното го прави именно степенята на оригиналност. Колкото повече един поет или един романист се отделя от другите, толкова е по-значителен. Сто души могат да третираят еднакво един сюжет или да възпяват един стремеж – пръв ще признаем оня, чието изображение или стих са най-оригинални, т.е. най-лични.

Приемайки творческата индивидуалност като единствен агент на художественото осъществяване, първото ни задължение към нея е да признаем нейната автономност, да не ѝ предписваме норми (и самият г. Павлов е против нормативната естетика). Защото всеки гудактически опит да се настройва тя на дадени общи идейни, философски или чувствени камертони не може да бъде резултатен. Той може само да разстрои естественото предразположение на поета и да го насочи към едно фалшиво – за него – възприемане и реагиране на света. Онова, което даде, може да бъде идейно много убедително, но няма да носи печата на оригиналност. Предпочитам един поет, който пее за съвсем свои интимни неща, но е искрен – пред един социален поет, който изпълнява една готова социално-идейна партитура. Вместо да чета идеите у него, ще ги чета във философските съчинения на г. Т. Павлов, там ще ги намеря по-точно изразени.

За да бъде запазена силата и ценността на творческата личност, следователно трябва да се постави свободна в отношението ѝ към социално-идейното съдържание. Да бъдем спокойни, големият поет и белетрист винаги ще го даде – не, разбира се, в оная логическа постройка и очевидност, в която го иска теорията и практическото действие, а транспонирано на негова чувствителност и фантазия, в далечни отражения и връзки с действителността може би. Трябва да можем да го открием. Показвал съм как и поети, които

някои считат асоциални, като Лилюев например, или антисоциални, като Пенчо Славейкова, са носители на същини и стойности от социален разрез и по какъв сложен път минава тяхното действие върху социалния напредък. Да повтора, всеки голям поет е прогресивен.

* * *

Под „определено“ социално-идейно съдържание г. Павлов обаче разбира не „някакво“ или „ясно“ съдържание, а – единствено. Това е съдържанието, което може да се установи с апарата на историческия материализъм. Поетът трябва да дава живота под неговия ъгъл, като във всички събития, конфликти, трагедии и стремежи на човека – лични и общи – открива действието на обществено-икономически сили в дадена среда, в дадено време; а поетът – да изразява чувствата на оная класа, която тласка тия сили към развитие, т.е. към ново обществено-икономическо устройство.

Отново трябва да се връщам към статията си, за която споменах. Разбира се, че всичко това може да бъде с една уговорка: да покрива духовния и емоционален строй на поета, т.е. да бъде спонтанно, непосредно и лично, а не емисия на радиопредавателна станция, която сме слушали хиляда пъти. И още едно: тежко на оня поет и белетрист, който се изчерпва в отражение на обществената икономика, който регулира живота, характерите и постъпките на хората към действие на материални сили само. Четох напоследък една книга върху творчеството на Шекспира от съветския критик А. А. Смирнов. Той разглежда „класовите позиции на Шекспира“ – песните и героите му именно като отражение на политико-икономическите условия на неговото време. Гениалните комедии и тра-

зегии на Шекспира едва ли са социално-икономически трактати, а монументалните и вътрешно неизчерпаеми драматически образи – панки от аргументи. Приемам, че всичко, което казва авторът, е тъй. И все пак Шекспир е нещо безкрайно друго. Инак той не би стигнал до нас, ами заедно със заличаването на календара на XVI век би се заличило и неговото име. Остава обаче и днес, когато живеем със съвсем други социално-идейни съдържания, защото в социално-идейните съдържания, които Смирнов открива – и които Шекспир сигурно не е съзнавал, че отразява, – е отразил нещо, което важи не само за неговото време, но за всички времена, не само за Англия, но за всички народи, не само за прехода от феодалния строй към монархическия, но за всички сегашни, бъдещи и по-бъдещи обществени строеве.

Какво значи тогаз социално-идейно съдържание в изкуството? Нещо съвсем не тъй елементарно, както мислят у нас – а нещо твърде сложно и относително. В изкуството то се определя и разрешава единствено от индивидуалността на писателя. Покрива негова собствена истина за нещата, която сигурно е по-важна от нашата истина.

Не е ли съгласен с това г. Павлов, щом привежда като пример на поезия, „свързана със значително обществено съдържание“, поезията на Вазова? Съвместими ли са национално-патриотическите пориви на Вазова с тезите на историческия материализъм за ролята, която е трябвало да изпълнява българският поет преди и след войните, и в що е стойността му за днешно време? Защо г. Павлов се позовава на Пенчо Славейкова, чиято поетическа идеология е отрицание на поетическата идеология на г. Павлова? Де е допирната точка на идеалистическия реализъм на Йовкова и неговото отношение към войните – с тезата за изкуството, което се бори за „идеалите на своето обществ-

во и време“? Интересите на коя обществена класа изразява Елин Пелин в разказите си „Под манастирската лоза“ и защо неговата класова и идейна принадлежност не пречи на г. Павлова да го признава за един от най-големите наши писатели?

Има вероятно нещо друго, отколкото идейно-социалното съдържание, което не позволява на г. Павлов да ги отрича. Долавянето на това „друго“ свидетелства за разширение на марксовия литературен обхват, за преодоляване на оная догматика, която заличаваше цялата „буржоазна“ българска литература от Освобождението насам, като я вместваше в триъгълника на „тримата Христовци“ – Ботев, Ясенов, Смирненски. Времето и това, което става другаде, учи хората на много неща.

Щом г. Павлов приема Вазова, Пенчо Славейков, Яворов, Елин Пелин, Йовков и др. – ние сме с него. Защото това са поетите и белетристите, които „Златороз“ отстоява. За ония, които на тия страници угат след тях – работата е по-лесна. Независимо от художествената оценка, която може да им даде, социално-идейните съдържания и стимули са у тях още по-ясни от по-раншните. Г. Павлов отделя само Светослав Минков. Останалите, които също признава, туря в един безимен параграф „и още някои други“. Да ги назове – зависи от тяхното социално „поведение“ вероятно.

Социално-политическите убеждения и принадлежности на писателя ще могат обаче да бъдат за нас определеност и мерки на поетическия талант.

* * *

Добре, възразява г. Павлов, но това е на теория; практиката ви е друга, вие не давате признанието си никому от „отсрещния обществен-идеен лагер“.

Ако трябва да ги признаваме само защото са там (за да потвърдим на дело онова, което говорим) – това е напразно очакване. Ние не прилагаме това основание и спрямо хората от „нашия лагер“. „Буржоазните“ писатели, които са открили фронт срещу нас, са много повече, отколкото пролетарските. Но – кои са тия „техни“ поети и романисти, които трябва да приемем? Аз очаквам преди всичко „насрещната“ критика да ги установи. Това е неин дълг. Когато пишем за „нашите“, ние разглеждаме и посочваме чувствения и идейния им свят, отношението им към живота, художествената им обхватност, поетическите средства, с които си служат, и т. н., като се стремим всекиго непременно да определим като индивидуалност, различна от другите. Не успеем ли, той за нас няма цена. Очаквах, че същото ще направи и марксистическата критика. Аз не съм срещнал обаче в нея ни едно изследване за „отсрещен“ поет или романист, в което да е фиксиран индивидуално-творческият му образ. Нито даже за Смирненски. Всичко, което се пише, се отнася до идейната „издържаност“. Изискванията са толкоз именно теоретични, формулите тъй общи и мерките такъв шаблон, че в него може да се натъкми всеки. За онова, което се казва усет, лично проникване, психологическо конструиране на творческата личност – което прави от критиката творчество, – ни следа. Може би писателите оттам не представят достатъчен материал за това? Твърде е възможно. Защото не можа за 15 години пролетарската поезия и романистика да оформи ярки индивидуалности. Тя се намира още във фаза на своята задълженост към теорията, на която се иска да остане математически адекватна: вдъхновението е впримчено в политическия лозунг, наблюдението – омаяно в един кръг, поставено на една неизменна точка.

Доколкото става освобождаване на творческите

сили в „насрещния общественно-идеен лагер“ по посока на утвърдяване индивидуалността, ние го следим, приемаме и ценим. Нашият възглед за литературата не противоречи и не пречи на това. Макар че, ако е за „признания“, могли бихме много повече ревандкации и с много по-голямо основание да предявим ние към тях: как ония, които 20 години ни отричаха без остатък, изкарваха ни бездарници, тъпци, безсъвестни, реакционери, проводници на правителствени политики и пр. – искат от нас мнения и оценки? Това сектантско и лично обидно отношение не е било обаче в състояние да измени нашето отношение към тях – по същина.

* * *

Схващането ни на творческата индивидуалност като основна стойност в литературата и двигател на нейното развитие, предпочителната оценка, която ѝ даваме пред всички други фактори на литературното развитие – са действителната причина за склонността към „Златорог“ на по-първите ни писатели и на някои от отсрещния общественно-идеен лагер. А не някаква моя гарба да привличам хората. Колкото ги привличам, толкоз ги и отблъсквам. Трябва г. Павлов и другите около него да погледнат по-просто на нещата: от писателя при тях се иска такава идейна дисциплина, насоченост и приспособление, които пресушават най-свежите му и спонтанни творчески импулси или възприятия. Всеки момент той трябва да бди да не изневери с някоя дума или образ на идеологията, да не попадне на наблюдения, които се строят в друга схема и порядък, да не вземе един тон по-горе или по-долу, защото това е „уклон“, за който трябва да отговаря пред хора, над които може би той стои хиляда

пъти по-горе. Във всяко стихотворение той трябва да бъде социалнопризивен и борчески, да внимава да не би някой есенен лъч да го унесе в мечта, в града да не вижда освен сажките от фабричните комини, да е убеден, че няма героизъм – освен у хората със свития юмрук и сърце – в човек с други убеждения. И природата, и най-хубавата девойка даже той трябва да гледа през марксистически бинокъл. Не може да се осъществи свободно в творческата си стихия, защото напреду му е – директивата. Но понеже тя е обща, в следването си той се изравнява с другите – по тематика, идейна „изясненост“ и художествени осъществения. Тая унифицираност не е освен другата страна на обезличаването. Естествено, със съзряване на таланта у него се развива и чувството на самоценност, амбицията да се утвърди над другите, пробужда се поетическата му саморевност. Това е неминуемо! Но понеже всяко творческо обособяване се счита там за изневяра, естествено е откъсването на поета от първоначалната среда, което опекунство отхвърля. Това е естествен процес, толкова по-устроен, колкото по-бързо се развива и е по-оригинален талантът. Отсреща като че това чакат – да го отблъснат от себе си като „ренега“. Защото личното художествено самоосъзнаване и чувството на превъзходство е една тенденция на „аристократизъм“. По тоя път преди 15-на години се откъсна четворката Каралийчев, Фурнаджиев, Разцветников, Цанев – след тях и други. Това откъсване не става само към „Златорог“, но и в други посоки. И ще продължава, докато са с тоя ум. По много неща може да се разбере, че г. Павлов е с по-други разбирания, и убеден съм, че вижда резултата от партийната дисциплина в литературата – създавана не от политическите ръководители, а от литератори без творческа индивидуалност, дори посредствени. Тъй им е по-удобно: всичко – едно, пог-

нивелира, никой да не се издига над другия. Чел съм почти всички стихотворни сборки от 20 години насам на „отсрещния социално-идеен лагер“ и, струва ми се, каквото бих казал за една, важило би и за другите. Много имена – а като че един автор. Една стандартизирана поезия, проведена на един тон. И революционността може да има своята скука, както и буржоазното господство и еснафското спокойствие.

* * *

Признавайки съществуването на различна социално-идейна определеност в литературата, ние сме против разделянето на писателите на политически лагери и оценката им според политическата принадлежност, или дори – непринадлежност. Тя води до това чудо, възможно само у нас, на което и сам г. Павлов се чуди: в една антология на българската поезия, съставена от Кр. Белев, нейни представители да бъдат Йордан Дъбравин, Лозан Стрелков и др., а имената и поезията на Фурнаджиев, Разцветников, Далчев и др. – вън! Това се казва провеждане на идеология и принципи! Или в една явно патологична – в сюжетно отношение (не говоря за музиката ѝ) – опера като „Янините девет братя“ от Пипков да се дият „социални“ проблематики. Лесните и задължителни признания на партийно основание отвинтиха стихоплетния чекрък, всеки върти социално-идейни мотиви, сигурен за мястото си в една антология. Явно, кагрите – количеството им – става цел. Това вече не е правене на литература.

За нас важи обратният принцип – качеството. Определителност на качеството не е формата, както искат да изкарат, а синтез от много същини, които създават художественото единство. Качеството е онай

плоскост, в която могат да се срещнат и приемат стойности от различни социално-идейни тенденции и краски. Тъй както в една изложба или в една държавна картинна галерия ще стоят наред с импресионистичните пейзажи на Никола Петров и натюрмортите на Бенчо Обрешков или голите негърки на Кирил Цонев, които са отрицание на първите и в сюжета, и в идея, и в техника. Или както на един концерт ще слушаме с еднакво удоволствие полюсно различните Пета симфония на Ветовена и „Петрушка“ на Стравински.

„Златорог“ стои именно на тия позиции. Както в съветска Русия заедно с Маяковски честват Пушкин и Лермонтов, или както в сп. „Nouvelle Revue Française“ заедно с католика Клодел стои комунизмът Луи Арагон – тъй и ние искаме да поставим крайните флангове в литературата на един принцип на оценка, който позволява да приемем техните най-добри застъпници и дела. Мисля, че го голяма степен го осъществяваме – „социално-идейната определеност“ на писателите от „Златорог“ е най-различна.

Може би това смущава или разстройва донякъде партийните фронтове, в които някои диярят признание като писатели. Естествено, ще бъдат против нас. Не сме допуснали досега да ни командува партия, няма и да допуснем. Литературните и художествени стойности ще определяме ние, а не партията. Ще ги диярим навсякъде. И няма да отречем никой голям поет или романист (преди всичко амбицията ни като критици няма да позволи) – независимо от кой „лагер“ се явява.

Толкоз глупави няма да бъдем.

БАРАЖ ОТ ЛИТЕРАТУРНИ ФОРМУЛИ

Миналата година г. Тодор Павлов бе написал във в. „Заря“ две статии под заглавие „На ясни позиции“, в които се занимаваше с отношението на „Златорог“ към литературата. Както и други господа в тоя вестник, той имаше достатъчна дързост, но бе си позволил непредпазливостта да излезе срещу ни невъоръжен с нищо друго, освен със сигурността в предварителното си мнение за „Златорог“: той не бе го следил и съдеше само по една моя десетминутна реч. Предполагал е вероятно, че „позициите“ са толкоз слаби, че достатъчно е да хвърли няколко общи теоретични ракети – и ще рухнат. Последствията от такова подценяване на противника, както се вижда и от днешната война, могат да бъдат твърде печални. Г-н Павлов се натъкна на неочаквана съпротива и след моя отговор („Златорог“, год. XXI, кн. 3) се оттегли, за да предприеме втори пристъп. Сега пристъпът се води с по-големи сили и с много дълбоки резерви – теоретически и гносеологически гори, – чиято дълбочина има това неудобство, че държи резервите много далеч и спорът може да бъде приключен и без тях. И тъй в новия си том „Критика и „критика“, вместо на четири вестникарски колони, г. П. ме прави обект на 50 големи свои страници. Застрашително число, което би могло да смути, ако не бе утешителният урок, пак от войната, че невинаги количеството носи успех. Тая книга е направила на г. Пантелей Матеев впечатление, че всичко е свършено, позициите са разрушени, от „Златорог“ не останало „ка-

мък върху камък“. Забравя, че тия позиции ги „разрушават“ от двадесет години насам. Г-н Павлов пък толкоз се е възраждал от ликуването на приятеля си, че го препечатва цяло в книгата си „Социология и биология“. Както се вижда, събитието е голямо и вероятно заслужава страниците, които му отделям.

Мисля, че бях в правото си да очаквам, че г. Павлов ще си даде тоя път труд да прегледа 20-те години на „Златороз“, да се ориентира горе-долу. Това би било в негов интерес преди всичко. Уви, от 210-те, той е счел за достатъчно да удостои с внимание само една-единствена книжка, която му е била на ръка, и по нея да прави своите построения. Голяма смелост, наистина! И много малка взаимност в учтивостта – спрямо мен, който трябваше да чета осем негови книги с повече от 1500 големи страници. Няма що да се прави, учтивостта е нещо, което се дава, тя не се иска.

Признавам, че за г. Павлов е трудно да отстъпи, няма как да отстъпи – не само по въпроси от принципен характер, а дори пред фактите. Там, дето те му се изпречват, той гледа да ги пренебрегне, заобиколи или да им дава значения, удобни нему. Предпочита да се държи в теориите. Теориите имат преимущество – отвлечайки те от конкретността на нещата – често да ти дават самоизмамата, – че си много логичен, много строен и да удвояват увереността ти в това, което поддържаш. Вървиш по една линия – и понеже не поглеждаш настрани, нищо не те смущава. Последователността е похвална амбиция на учения, пък и на всеки човек, но – когато се опира на действителни факти и не ги изнасилва. Едно е да си чертаеш на книга, с линия и молив, небостъргачи, а друго – да построиш една скромна къща или кооперация от тухли, железобетон и пр. Трябва, като архитект, добре да познаваш качеството на материалите, с които боравиш.

Онова, което каза г. П. сега на 50 страници, не се различава много от писаното в „Заря“. Той не отговаря на някои неща, които му възразих (как съм „притеглял“ писателите към „Златороз“, за формата „калъп“ и съдържанието „прибавка“, за някакъв „вечен“ естетически вкус и пр.). Трябва да зачетем неговото премълчаване и да не ги подигаме сега отново. Но с още по-голяма упоритост той се връща на някои въпроси, на които искам да се спра. Да улесня читателя и да му припомним за какво се касаеше.

Спорът бе за същината на изкуството, какво то изразява, каква е зависимостта му от живота и какво е действието му върху него – какво, следователно, трябва да дириш в едно художествено произведение и как да го ценим. Аз твърдах, че първата проверка, която трябва да направим, е да видим какво имаме напред: дали един талантлив писател и едно наистина художествено произведение, или – посредствен автор и бездарно съчинителство; ако е посредствен – няма какво да се занимаваме с него; ако е даровит – тогаз ще видим какви са идеите му, как изобразява живота, де е силата му и пр. Г-н Павлов възразява, че това е произволна и субективна мярка – важно било социално-идейното съдържание; да дириш *преди всичко* (на думите „преди всичко“ той дава значение на „всичко“) таланта, било естетически формализъм, мистицизъм и тям подобни (той има цял набор от такива „ликвидиращи“ гумички).

За да определи същината на изкуството, г. П. се връща много далеч назад, към въпроси на гносеологията, чак до основите и пътищата на човешкото познание: от него иска да извлече какво е познанието, което ни дава и изкуството. Избягвал съм винаги чистите теории; теорията ще проличи в методата, в конкретната ти мисъл. Но понеже г. Павлов на всяка страни-

ца ни препраща към своите по-раншни теоретически и философски книги, няма как да ги отбягна. Те са написани на много отвличен и мъчен стил (той сам се уговаря за това), не знам доколко, могат да бъдат достъпни за по-широките среди, за които са предназначени. От друга страна – въпреки способността му за сложна философска диалектика – изложението не е много стройно; има извънредно много повторения, условности на думите, противоречия и уговорки; тъй може да се оплете човек в тях, че да не знае как да се оправи. Ще гледам аз да бъда съвсем прост, да казвам нещата ясно и да си служа с много примери, предимно с неща, които средният читател познава. Ако и аз взема някъде да повтарям, то ще бъде, защото го следвам и той ме е подвел. Ето сега г. П. не може се оплака, че му правя комплименти – щом не му е бил приятен „комплиментът“, че го считам най-сериозния представител на марксистическия мироглед в литературата и изкуството (с цел да съм всявал „интриги“, да го „отделям“ и пр. Виж ти!). Няма обаче да бъда и груб или лично загорен. Ако самите неща по същество са такива, че може да се почувства лично засегнат, за това няма да бъда крив аз.

Понеже се позовавам много често на книгите му, за по-кратко ще ги означавам така: „Основни въпроси на философията“ – с буквата Ф; „Обща теория на изкуството“ – Изк.; „Критика и „критика“ – К; „На литературни и философски теми“ – Теми. Другите книги рядко ще цитирам и ще ги назовавам цели.

I.

Същината на изкуството и изискванията към него г. Павлов иска да изведе из същината на художест-

вения образ. Предпочтително би било да говорим за художествено изображение, защото отделният образ е нещо единично и ограничено по обем. Но – все едно. Отговорът, който г. П. дава, е: художественият образ е „субективно отражение на обективната действителност“. Това е отведнъж приемливо и съвсем невинно. С него обаче още нищо не се казва. Според самия г. П. и *идеята* има същото определение – „субективен образ на обективните неща“ (Ф. 56), т.е. всеки мисли, колкото му сече главата, какъвто му е умът. Де е тогава разликата между художествен образ и научна идея? Разликата е в това, отговаря г. П., че художественият образ е идея, която е станала достъпна за чувствено възприемане. И понеже „всичко, което може да бъде обект на чувствено възприемане, всякога и необходимо има характер на вещь или материален процес, художественият образ-идея също така има всякога характер на вещь или процес материален – съгласно горното“ (Изк. 328). Още оттук почва объркването. Не е ясно преди всичко какво разбира г. П. под „чувствено възприемане“: дали *емоционалните* реакции, които предизвиква един образ (тогава има разлика, защото художественият образ може да „въннува“, а научният не), или – просто *усетните* реакции. Ако разбира усетните, тогаз има и научни идеи, които също могат да се възприемат „чувствено“. Например, че правата линия е най-късото разстояние между две точки, може да се види на един триъгълник, пък може да се почувства дори физиологически: тръгнете от София за Княжево по трамвайното шосе и минете от София през Вояна за Княжево – краката ще ви покажат истинността на геометрическата теорема. Възприемате я „чувствено“. От опитните науки може да вземете колкото щете примери.

Колкото и очевидно, че не е, г. П. настоява, че

разликата е именно в *материализираното* битие на художествения образ. „Ученият отразява своята идея образ, обаче в никой случай тя не може да се види, пипне, чуе, както може да се види, пипне, чуе едно художествено произведение, образ“ (Изк. 330). Невероятно! Ако е за голата, чиста *идея*, тя не може да се пипне, чуе и види не само у учения, но и у поета, художника или музиканта. Кой може да пипне, чуе или види идеята на Гьоте за Фауста или идеята на Алеко Константинов за Бай Ганю? Но даже да не е дума за самата идея, а за материалността на *конкретното ѝ въплотение*, и това не може да бъде разлика между научен и художествен образ, защото има въплотения на научни идеи, които също могат да се видят, чуят или пипнат. Например научната идея, че от съединение на положително и отрицателно електричество се получава температура, може да се види на искрата; а като я пипнеш, „идеята“ ще ти изгори пръста. Или че звукът е движение на въздушни вълни: отвърташ радиото и слушаш коментатора на Нъшинал бродкастинг систем, който ти предава бюлетина за войната, или от Лондон – речта на Чърчил. Възприемаш теорията (дори хипотеза) чувствено, чрез ухото. Тъй както ще чуеш в театъра едно художествено произведение – оперна ария. Значи не в пипането и чуването е специфичният знак на художествения образ.

Това не смущава г. П., той продължава аргументите си от моя род, като мисли, че става по-убедителен. Всъщност става по-невероятен. „С научната мисъл на Канта ние общуваме *посредством книгите му*, в които с *думи-знаци* са изразени гениалните неговии научни идеи-образи. Но самите тия идеи ние не можем да *видим* – както можем да видим, пипнем, чуем, образите на Венера Милоска, Рафаеловата Магона, Вагнеровия Лоенгрин, Пушкиновата Татяна“ (Изк. 332). И

таз хубава! Ами ако с *идеите* на Канта общуваме *посредством* неговите книги и букви-знаци – с образа на Пушкиновата Татяна как общуваме, не е ли пак със също такива букви-знаци в романа му „Евгений Онегин“? Ние четем еднакво и Канта, и Пушкина. Ако не виждаме идеите на Канта, виждаме ли (зрително оптически) образа на Татяна?

Г-н П. върви вече по инерция. Именно защото художественият образ бил „обективно-реално съществуващ, затова художниците творци, макар да са умрели, техните художествени образи продължават да съществуват *обективно-реално*“ (Изк. 332). Значи симфоните на Бетовена – това са *листове*, на които са написани нотите, защото те са, които имат реално-обективно битие. Или романите на Балзака – хартията и печатът са, които осигуряват трайността им. Ако се изгорят всички партитури и щимове на Бетовеновите симфонии, които се намират по света, и всички екземпляри на Балзаковите романи, наистина няма да остане следа от тях. А какво ще остане от философските идеи на Аристотеля, ако се изгорят неговите книги и всички други книги, в които е писано за него? Ами къде е трайността на актьорската игра? Къде е обективно реалното битие и материалната сфера на великолепните художествени образи на Наполеона, Рогожин, Вурм, тоз, който получава плесници, които създаде на нашата сцена Огнянов? Или Борис Годунов, който ни показва Шаляпин преди пет-шест години? Добре, утешава ни г. П., сега хората измислиха филма и грамофонните плочи и може да се види играта на един артист и да се чуе гласът на един певец. Филмът и грамофонът не дават самата игра и глас, а някаква *фотография* на тях. Колкото фотографията е живият човек, толкоз и екранът и грамофонът е художественият образ.

Очевидно, г. П. бърка самия образ с неговото конкретно *въплотение*, което в скулптурата и живописа е материално, но в литературата, музиката, актьорската игра и танца не е. Потребно му е той да доведе художествения образ до онова определение, което си е намислил и към което упорито се стреми: *естетическа реалност*. Видяхме, че тая „реалност“ не винаги се различава от научната, че нищо не казва, казват се неща, които нямат нищо общо с художествения образ и с изкуството.

Колкото и да си ловък, като си тръгнал по крив път, ще си блъснеш главата някъде. На самия г. П. му идва наум: „Ако, да речем, някое животно случайно би изровило Венера Милоска, тя не би престанала да бъде същата тая статуя на гръцката богиня на любовта, но не би имала за него характер и значение на художествен образ“ (Изк. 336). Няма защо да бъде животно. Ако един дивак би видял статуята на Венера, ще си каже: Ей че хубав камък, чудесно стъпало за стълбата ми, я да го храсна с чук! Един наш колибар няма да види в картините на Вл. Димитров-Майстора нищо – само пъстри петна, шареници, няма да отгатне даже образа на жената (не може отдели лице, коса, очи от ябълковите листи и клоне) и назначението, което би дал на това субективно отражение на обективната действителност, сигурно ще бъде – изтривалка пред вратата. Неграмотният или простакаът от някое изцяло издание на Пушкина (на тънка оризова хартия) би си засукал контрабанда тютюн; щом Татяна била естетическата *реалност*, това ѝ се пада – метаморфозира се в цигара; ако не може да се види, чуе, пипне – може да се пуши.

Г-н П. още не желае да отстъпи и възразява: да, но образът трябва да се взема във връзка с *човешкото съзнание*. „Когато Венера Милоска за някого е само къс

мрамор, несвързан с никакви *особени представи, мисли, емоции и пориви*, тя престава да бъде за него художествен образ и може да бъде употребена като строителен материал“ (Изк. 336). Г. Павлов мисли, че е подкрепил своята теза за материалността на образа. Всъщност напълно я е *отрекъл*. Значи художественият образ, или естетическата реалност, не е самият *предмет* (мраморът на статуята, хартията на романа, партитурата), а нещо друго: представите, които буди в *съзнанието и в чувствата* ни. Ако беше самият предмет, тогаз от всички хора щеше да бъде възприеман по *еднакъв* начин; тъй както всеки вижда – това е къща, водата е студена, кокошка е, а не крава. А ето че Микеланджеловата статуя на Мойсей на едного не казва нищо, камък, а за Пенчо Славеيفков тя е изпълнена с живот, динамика, мисъл и той написва цяла поема, в която третира най-сложните проблеми на изкуството. Всичко зависи от тебе: как ще видиш, какво ще *вложиш* от себе си. Аз имам въкъщи две сърнички – майка и малкото ѝ – от печена глина. Едни, които идват у дома, не ги и забелязват, не им обръщат внимание, гледат ги както гледат чашата, саксията и гр. Други ги забелязват, но не се спират много на тях – ех „украшенияца“. А трети пък (в тяхното число и аз) се залепват и не могат да се наситят да им се радват, да гледат как малкото е извърнало главицата си доверчиво-умолително към майката, а тя го гледа с чувство на спокойно покровителство. Само за тая трета категория тая малка скулптурка е художествен образ; за другите е статуйка като фабричните, които продават по всички книжарници, а за трети – просто глина. Художественият образ е това, което аз *в себе си си представям* (и което съответства на онова, което неизвестният художник си е мислил, когато е моделирал тия фигурки). Някой слуша „Патетичната

симфония“ на Чайковски и се чуди – какво е това, какви са тия звукове, които издават 70-те инструмента на Държавната ни филхармония, та аз не мога да запомня нищо, къде е „Запретни, Велю моме, бели ръкави“ или пък да надуя оня ми ти кавал. Ще греме на концерта, ще се прозява от скука и ще съжалява, че е дал парите си. А за другото симфонията разкрива цялата съдба на човека, буди у него хиляди представи и чувства – той става силен, млад, уверен в себе си, марширува в ритъма на тимпаните, сетне плаче, стене, замيرا и пр. Също за Моцарт: за едного флейтата е само скачане, низане на звуци, които не може да свърже; а друг си представя ефирни създания, грациозни движения, любов, светли погледи, нежни усмивки и пр. Значи художественият образ не е никакъв предмет, а предметът (статуята) или процесът (свиренето) е *средство*, оръдие, подтик, които пробуждат в нас образите. Образът, следователно, няма реално съществуване, а *субективно*, психологическо, илюзивно. Онова, което виждаме в (по-точно *чрез*) картината, статуята, романа, виждаме го благодарение на нашата *фантазия*. Те добиват живот само като привнесем, като *проектираме* в тях нашите мисли, чувства, пориви, както казва г. П. Докато не сме ги привнесли, те са мъртва материя. От нашата духовна активност, от богатството и разработката на чувствения ни и мисловен опит зависи какво ще бъдат за нас.

Г-н Павлов не дава дума да се издума за Фолкелт и Карл Гроос. Нека читателят, който може, прочете техните естетики, за да види колко ясно, просто и разбрано за всекиго определят те що е художествен образ. Фолкелт в „Съвременни въпроси на естетиката“ поддържа, че изкуството е *чиста форма*. Това понятие е, изглежда, абстрактно, от „идеалистически“ разред и един такъв последователен привърженик на

диалектическия материализъм като г. П. не може дори като думи да го търпи, а къде да обяснява нещата с него. А всъщност няма в тях нищо мистично. „Чистата форма“ Фолкелт противопоставя на веществената. Според него изкуството е *раз-веществяване* на изобразявания обект. И той си служи със същия пример, една статуя. Да вземем, казва, статуята на един поет, на един пълководец или на Аполон, изваяна от мрамор или излята от бронз. Всеки вижда и знае, че тя е от мрамор, но в момента на естетическо съзерцание за нас мрамора *изгубва физическите си качества* – вещественост, масивност, тежест и неподвижност. Не ни интересува минералогическата структура, нито вътрешното строение на Аполона или на живия човек, когото изобразява (кръвообращение, дихание и пр.). Важна е само изваяната форма, която ни дава живия, въздушевен образ на бог или човек. В живописата от решението на образа от материята отива още по-нататък. Картината се състои от платно и на него налагани бои. Зрителят обаче придава на плоските цветни петна дълбочина и вижда в нея, като че са действителни, хора, зверове, дървета, скали и пр. Оттук заключението на Фолкелт, че „светът на изкуството е призрачен“. Сбъркал е, употребил една дума, която удря на мистика, а можеше, за да улесни г. П., да каже – фантазен, мисловен свят.

Щом произведенията на изкуството ни дават само привиден, „лъжлив“ живот, това не е ли чисто и просто *измама*? Как тогаз можем да вярваме в нея и да я търпим: да знаем, че тая статуя на жена е от камък, а пък да изпадаме в захлас от камъка? Измама е, отговаря Карл Гроос в своето „Въведение в естетиката“, но измама не в обикновения смисъл, а съвсем особена. Тя не е позорна и не се наказва, прибавил бих аз, не се избягва, а се награждава и гури. Ако някой търговец ти продаде

един плат за вълнен, а той е от целулоза (каквото сега взеха да ги правят), това е измама, мошеничество; като го навали гъждът и се развали, ще видиш, че си се излъгал, ще се възмутиш и ще престанеш да вярваш, че е истински. А при художествения образ – хем гледаш с очите си, че статуята е камък, хем за тебе моя камък е пълен с живот и движение и ти говори какво не. Това е доброволна, *съзнателна* измама.

Как допущаме тая измама? Много просто. С нея се срещаме не само при произведенията на изкуството, но в отношението си и към реалния свят, в природата. Аз много добре зная, привежда Гроос един пример, че водопадът, който гледам, в действителност съвсем не притежава тая необузгана ярост, с която като че е изпълнен; но аз съм под властта на представата, че той е яростен. Гроос нарича това вътрешно подражание на чувствата игра. Може да се избегне това твърде относително значение, което дава на думата „игра“, и да кажем по-просто – *оухотворяване на предметите* и явленията в природата. Г. П. счита, че това оухотворяване било „палеонтологически остатък“, т. е. навик от онова време, когато първобитният човек е вярвал, че природните явления, стихии и пр. са живи сили или предизвиквани от живи свръхземни същества. Даже, казва някак скептично, малцина си задала въпроса: „Нима не могат да се пишат високохудожествени произведения без това палеонтологическо оухотворяване на природата?“ И таз хубава! Ще трябва сега да прогласим Ботева, който казва, че Балканът пее хайдушка песен, родствен по съзнание с човека от каменния век, или други поети, които казват „земята се *пробужда*“ или „слънцето се *усмихва*“ – да ги изкараме съвременници на мастогонците и на допотопната птица ихтиозавър.

Процесът на оухотворяването е съвсем друг. То

игде по други пътища, а не е никакъв остатък от суеверията на първобитния човек. Усмивката игде при състояние приятно, весело, светло, добро и пр.; понеже слънцето, особено утринното, носи и светлина, и бодорост, радост и пр., ние свързваме неговото явление с усмивка и му приписваме действителното качество да се „усмихва“; това е *транспозиция* между зрителните представи и психически състояния – възможна поради почти еднаквото им действие върху нас. Или слушаме в храсталаците някъде в гората ручейче едвам-едвам да църцори; детето, когато плаче, издава приблизително същия звук; затова можем да кажем ручейт „плаче“; това е подчертаване на звуково подобие, *олицетворяване* на явления и процеси в невъодушевената природа с явления и процеси у човека. Когато подобие не е близко или го няма никакво, тогаз олицетворяването е неприемливо. В статията на г. Йордан Бадев „Поетическо образование“ („Златороз“, г. XXI) са посочени доста примери от такива несполучени и пресилени олицетворения; също и в „Теглилка 2“ („Златороз“, г. XXI) са дадени още по-невъзможни и глупашки „оухотворения“ от М. Минев.

Оухотворението в областта на изкуството става по същия начин. Аз се разхождам тая пролетна утрин в Борисовата градина между цветните лехи и свежият въздух, зелената, цветята, просторът, росата ме изпълват с чувство на жизнерадост, младост, лекота. След месеци виждам в художествената изложба на ул. „Аксаков“ една картина на същото това или друго подобно място. Веднага в мен се събуждат същите чувства и настроения, както когато съм бил в градината, и пред това платно мислено се пренасям в онай утрин; тъй ми е приятно, че моя кът оживява за мен, като че наистина съм там. Това се дължи на моята *чувствена памет*: при еднакви зрителни възприятия –

еднакви настроения, независимо откъде идат: гали от натурата или от картината.

Ала всичко това е само едно мое *психическо състояние*, което аз *прехвърлям* върху картината; образът на хубавия към възкръсва благодарение на моята памет. Тоя образ моментално рухва, ако, както препоръчва г. П., река да пипна картината: ще видя, че всичко е лъжа – само мазни боц, пластове, стъргани с нож от художника, и пр. Както статуята на това голо женско тяло, изпълнено с такъв трепет, копнене, умо-ра или мъка: ако я опипам с ръка, ще отидат по дяволите и трепетът, и копненето, ще усетя студени-ната на камъка и ще се гръпна разочарован.

Художественият образ, прочее, е естетическа *видимост*, както казва Гроос, а не естетическа *реалност* т.е. натура, както казва г. П. Пътят и средствата за пробуждане и възприемане на образа са само зрение-то и слухът, а не и *пипането*, както мисли г. П. Шилер е казал, че само око и ухо са приспособени към възприемане на обектите като „явления“, а осезанието, обонянето и вкусът са подложени главно на действието на веществените качества на предметите, с които има работа познанието и усетът, не и естетическото съзрение.

Щом художественият образ е в нашата представа само, има психично битие, пита се защо в литературната история и критика, пък и в обикновения говор наричаме самата статуя или картина „образ“. Много просто. Защо, когато преди Нова година искате да направите подарък на детето си и отидете в един магазин, защо се обръщате към продавача „дайте ми едно *кученце*, или едно *зайче*“, а не „дайте ми един образ на зайче“? Всички дурим да назоваваме отвлечените неща с думи за предметните им въплощения (ако ги имам). Отиваме дори по-нататък, служим си със съв-

сем условни названия. В някоя рецензия за концертите на нашия виртуоз-виолонист Хр. Обрешков например може да срещнете: „Ръката му е бляскава.“ Нито ръката му е бляскава, нито цигулката – сравняваме „бляска“ на неговите тонове с бляска на бляска. Или: „*четката* на Бенчо Обрешков е ярка“; четката си е като всички четки, от бяла свинска четина, но боите, с които художникът рисува, са ярки. Същото е и при скулптурата. Казваме: „Тоя бронз на Ив. Лазаров е великолепен образ на Раковски“ (в Борисовата градина). Това не значи, че самият *бронз* (материалът) е образът на Раковски, а представата за човека, която буги формата, в която бронзът е излян.

От г. П. научаваме, че същия възглед за художествения образ поддържат и съветски учени и критици – сериозни и иначе много надеждни диалектико-материалистически автори, като Лукач. В съветското списание „Литературний критик“ Лукач пише, „че естетическото възприемане се характеризира и с това, че при него човек се отнася към художествения образ като към действителност, макар точно да знае че *не е действителност*“ (Изк. 334). Разбира се, това ще поддържа, какво друго.

Защо г. П. поддържа обратното, въпреки очевидната му несъстоятелност? Сам се издава: „Щом така се формулира основното му естетическо искане [не се касае за искане, а за констатация – и да искаш, и да не искаш, това си е], не се ли превръща в основна норма на изкуството *измислицата*, а не реалистичното отражение на действителността? И какво ще остане от целия, така горещо защищаван от самия Лукач, *социалистически реализъм*, ако съветските художници повярват на нашия теоретик и почнат да прилагат неговата идеалистична и субективистична норма?“ (Изк. 334). Виж ти каква била работата! Г. П. е

уплашен за социалистическия реализъм. Преди всичко – нали се касае за научно установяване какво е художествен образ – науката ще установи истината, без да се интересува дали това ще бъде приятно на социалистическия реализъм, на символизма, на реализма или на други школи. Нали за това е наука. Ала съвсем напразно г. П. се е подплашил. Той предполага, че като се каже „измислица“, това значи – бабини деветини, празна работа, фикции, които нямат нищо общо с живота. Очевидно бърка „измислица“ с измишльотина, т. е. глупаво съчиняване каквото ти дойде наум. И „Хамлет“ е измислица, ама – каква! И романът на Шолохов „Тихият Дон“ е измислица, но е един от най-хубавите съветски романи. И цялата съветска литература е „измислица“. Шилер също поддържа възгледа за изкуството „игра“ и това не му пречи да бъде един от най-пламенните и борчески поети.

Лукач е прав да не се бои за социалистическия реализъм, защото няма противоречие между този възглед и реалистичното изображение. Г. П. прави голяма грешка – смесва естеството на художествения образ с неговото *съдържание*. Мисли, че за да бъде съдържанието реалистично, и самите средства, с които то се изразява, трябва да имат материално битие. Бои се от гумата „естетическа илюзия“, „видимост“ – като много „субективистични и психологични“. Мисли, че ако художественият образ е *фантазна* реалност, някой може да каже: ха, щом е фантазия, няма нужда от никаква идея, дай сега тук да пиша каквото ми скимне – романи, поезии, картини. Затова, както ще видим по-нататък, в оценка на художественото произведение г. П. изхожда от идеята (поне теоретически) и дава на фантазията не органично-творческа роля, а едва ли не декоративна – колкото да украси идеята. Идеята му е потребна, за да прикове изкуството към известни

социално-идейни тези; да ги направи задължителни за всеки писател и художник – това още нищо, но: да подчини сложния творчески процес на норми, на които не се поддава. И да си позволи по този начин иронията да назове писателите, които не се подчиняват на тия норми, формалисти, мистици или пък – пойнтистички, чучулиги. Ще надгърнем другия път, в кафеза, да видим какви са тия птици, за които ни разправя.

А сега можем да приключим със следното: въпросът дали художественият образ е естетическа реалност или естетическа видимост, най-погир, не е толкова важен. Това е теоретически въпрос, с който нито старогръцкият скулптор Фигий, нито Пушкин, нито Ботев, нито Вазов са се занимавали, не са имали никакво отношение и не са се знаели, че могат да съществуват за него такива спорове, които в края на краищата избухват едва ли не в схоластика. От практиката – от четене на книги, гледане на картини, от театъра, от концерти – всеки знае какво е художественият образ. Важно е какво е неговото съдържание, какво изобразява.

СТАТИЯ ВТОРА

Преди това обаче трябва да ликвидираме въпроса, с който почнахме и който остана нерешен: разликата между художествен образ и научен, т. е. разликата между наука и изкуство.

В статията си „От изкуството към живота“ („Златорог“, XX) приведох мненията на Белински и на съветските автори Луначарски, Воронски, Корнелий Зелински и др. Никою не е идвало и не е могло да дойде наум, че разликата е в материалността на произведенията на изкуството, както казва г. Павлов. Опреде-

лят я, с две думи, така: науката дава общи, абстрактни формули, изкуството ни дава да *преживеем* нещо; или: науката ни дава познания чрез понятия, изкуството – чрез образи. Това последно определение принадлежи и на Плеханов и според съветския теоретик А. Лежнев („Вопросы литературы и критики“ – Москва) по-добра формула засега не е намерена. Мисля, че тя е достатъчна, и не бих искал да гразня г. П., като се позовавам два-три пъти на *немски* професори. Навярно г. Павлов знае колко голяма е любовта ми към г-да професорите. За още по-голямо успокоение мога да го уверя, че и аз не съм съгласен с всичко, което те говорят – например, че изкуството се създавало в „празнично настроение“, действало като „нежен удар на крила“, или че ни пренасяло във „въздушния мир на призраците“. Не мисля, че изкуството е толкова нежна госпожица, че Ботевите „Хайдути“ ни действат като ласка и Яворовите „Арменци“ ни отнасят в някакви ефирни пространства. Всъщност криви са тук сантименталните фрази, а не мисълта, която е друга: че в изкуството ние се откъсваме от себе си и заживяваме един друг живот, въвн от личните ни, всекидневни грижи, чувства и дертове. Разбира се, прекрасно можех да мина без цитати. Но г. П. е решил предварително да не се съгласява с мен, затова рекох да повикаме в спора рефери от чужбина. Толкоз повече че титлата „професор“ минава у нас нещо като поръчителство за ум (можеш с нея да сконтираш всяка глупост). Случаят с Фолкелта и Гроос разбира се, не е такъв – когато казват нещата, те ги казват класически ясно и точно. И понеже по въпроса за естеството на художествения образ те се подкрепят в много точки и от съветски учени (преди да бе подписан съветско-германският пакт), вярвам, че г. П. ще ме извини, защото се обръщам и към тях.

Проф. Мойман в своето „Въведение в съвременната естетика“ намира разликата между наука и изкуство в това, че изобразителните средства на изкуството са не само нагледно-конкретни (когато в науката са умозрително-абстрактни; това съвпада с мнението на Белински и Воронски), но те са общопонятни, не предполагат специални познания, за да се разберат. Онова например, което пише моят приятел проф. С. Казанджиев за патогенните афекти, ще го разберат студентите по психология; книгата на г. Павлов „Въпроси на философията“ – кой знае колко хора; но разказа на Вазов „Иде ли?“ ще го разбере и шивачът, и електричарят и селянинът от Горни Пасарел. Това е вярно обаче до известна степен. Колцина ще разберат Яворовия „Тома“ или Траяновата „Regina mortua“? За едно стихотворение на Маларме аз трябваше да диря разяснения в книгата на Пол Фор и Луи Манген, защото – дявол знае какво иска да каже. И за литературата и изкуствата по-голяма или по-малка подготовка е необходима. Общопонятността е твърде условен и несигурен признак.

По-важна е другата разлика, която проф. Мойман посочва: художникът изобразява действителността на един индивидуален, конкретен случай: рисува един ландшафт, за да предаде общото настроение в природата; граматургът рисува отделни постъпки на известни лица, за да изобрази общи характери, човешката съдба – когато и следователят развива общи мисли в обща форма и само за „пример“ привежда конкретни случаи. Бих добавил от себе си: истините на науката са абсолютни и общовалидни – за всички случаи, места и времена, – когато истините на изкуството са относителни и имат ограничена значимост. Например политическата икономия установява, че индустрията прави да западат гребните занаяти, като за-

местя ръчното производство с машинно и специфицира труда. Това важи за България и за Турция, и за Аржентина, и за цял свят. В един роман обаче, да вземем „Хляб наш насущий“ от Чилингиров, се изобразява пропадането на еснафа в Шумен. Неговата картина важи само за нашенските хора, за еснафа от подбалканските градчета Котел, Калофер и др., изобщо за българска среда. Другаде тоя процес има по-други жизнени форми, изживява се по-инак и може да бъде характеризиран с по-други човешки типове – въпреки че общите социално-икономически категории са същите. Или, психологията установява чертите на разните темпераменти – сангвиничен, холеричен, флегматичен и пр., които са общи за всички хора по земята, и за българи, и за араби, и за американци. В пиесата си „Първите“ П. Ю. Тодоров обаче изобразява в Ганчо Кукама такъв един темперамент, дето му няма еша. Можем да го определим с известни черти на един от основните видове темпераменти, но има и нещо единично, неповторимо у другите хора от същата „темпераментна“ категория.

Това е особеност на изкуството – да *редуцира* многообразието, множествеността на хората, събитията, обстоятелствата, подтиците и пр. към индивидуалните им осъществения и изразност. Да се уговорим: индивидуален случай и лице не значи „истинска случка“. Тя може да бъде предмет на хроника, дневник, мемоари (ако хората са интересни и събитията значителни) и тия мемоари могат да бъдат художествено написани, като „Записките“ на Захари Стоянов; и все пак тоя род литература не покрива, строго взето, понятието художествено творчество, защото му липсва елементът на претворяване живота в нови форми. Индивидуалният образ пък е толкоз художествено оценен, колкото е по-голяма неговата жизнена обхватност и обем. Дон Кихот, Хамлет, Фауст, Манфред, Ев-

гений Онегин са *универсални* човешки *типове*. Въпреки че са тъй широко обобщителни – психологически, идейно и действено те са съвсем индивидуално разрешени.

Какво е практическото последиствие от факта, че изкуството редуцира действителността до индивидуални образи? Това – че тия образи трябва да бъдат изобразени жизнено-плътни, а не отвлечено. Ако някой напише един роман, в който провежда много дълбоки, възвишени, хуманни и общочовешки идеи, но тия идеи не се носят от пълнокръвни хора; когато те не ми дават да живея с тях, да страдам или се радвам, да се стремя заедно с тях, да вземам участие в тяхната съдба – това не е художествено изображение на живота, а негов скелет. Изкуството няма работа със скелети. Такова изкуство-фикция се среща у писатели от най-противоположни направления. Едни изхождат от голата фантазия, съчинителстват герои и събития, в които не можем направим нкое жизнено откритие; други дават на екрана проекции, които имат само едно измерение – идейно. И едните, и другите работят не с конкретен жизнен материал, а със *схеми*. Произведенията им са книжни.

Ала изкуството редуцира не само многообразието на живота в единични образи и събития. То редуцира и самите тях към известни признаци и същини, защото не може да ги обхване в жизнената им пълнота, както ги обхваща науката. Ако се опита, няма да излезе нищо. И писателят, и художникът вземат само ония страни и черти на изобразявания обект, които са им най-интересни и които имат средства да предадат. Една ябълка: в учебника по овошарство или в нашия Агрономически факултет описват всичките ѝ качества: големина, форма, цвят, вкус, трайност и пр. Всичко това не интересува художника, интересува го само формата и цветът ѝ; а един художник-колорист

ще го интересува предимно цветът и затова за своя натюрморт ще предпочете една пармина, която има ярка краска – пред калвилата, която има такъв глупав цвят на тиква, макар калвилата да е най-хубавият сорт ябълки. Може ли да го обвини някой, че изкуството му не е „жизнено“, понеже пренебрегвал другите качества и стойности на ябълката? Гроос казва, че нашето съзнание е устроено „монархически“, т. е. диктаторства над действителността, възприема и взема от нея не всички същини, а известни. Тая дума „монархически“ внася паника у г. П. Бягайте – реакция, фашизъм! Гарантирам сигурността на идейните политически позиции на г. П., те няма в нищо да пострадат, ако има спокойствие да видим какво всъщност казва Гроос. Примерът, който привежда, ще го изменя, за да стане по-очевиден: отивате на цирк. Излиза снажен 25-годишен момък в трико: чудесна *фигура*, висок, строен, рязко очертани здрави изпъкнали мусци – каква скулптура! Но той се качва на трапеца, 20 метра високо, и почва своите главоломни акробатски, които спират дъха ви; в тоя момент вие следите само *движенията* му и съвсем забравяте за фигурата, тя отстъпва в съзнанието ви на втори план, може съвсем да я забравите. Или: в операта играят „Кармен“ или „Севилският бръснар“. Художникът от партера гледа артистката в централната роля: каква красота, грация, копринената рокля гори като огън, погледът ѝ говори повече от думите, косата пада в чудни къдри! Той я слуша да пее, но вниманието му е завладяно от пластичните и багрени ефекти и си мисли: един неин портрет за изложбата ми, която готвя – веднага ще богнат на него картичка с надпис „откупено“. В същия тоя момент музикантът, който стои до него, не вижда нищо, цял се е обърнал на слух, колоратурите се сияят като ручей, не могат да се отделят от флейта-

та – не го интересуват никакви пластичности и красоти, и грозна да е артистката, пак ще скача на стола си от възторг. Зависи кой какво е устроен да възприема, на коя същина съзнанието му ще даде предимство. Една *господстваща видимост* се налага, като отхвърля на заден план другите; те добиват второстепенно значение, отношение на подчиненост спрямо нея. Примерите могат да бъдат продължени до безкрай. Ако някой се опита да предаде едновременно и пластичните, и багрени качества на една фигура, няма да излезе нищо. Нека се боядисат например мраморните женски бюстове на Андрей Николов! Или някой художник да се опита да даде триизмерност на портрета – както в „панорамите“ или както се гледат през разностъклените очила авиаторските снимки, за да получат релеф. „Живите картини“ са доказателство каква наивност и простащина се получава, когато вкаменените статични човешки фигури се нашарят и се пусне върху тях бенгалски огън. Това е то „монархическото“ устройство на съзнанието – по-точно, на възприятието ни в изкуството. Както се вижда, няма в него нищо застрашително за демокрациите.

Практическото заключение, което трябва да изведем из това положение, е следното: щом естетическото възприятие не може да обхване напълно изобразявания обект – не можем да налагаме на писателя да ни даде непременно тия страни и черти на действителността, които владеят нашето собствено съзнание. Той сам ще намери рамките на своята сюжетност и плоскостта, в която ще изобразява живота – според това кое е устроен най-добре да възприема и какви са изразните му средства. Не можем да обвиняваме един битописател, че давал изображение на характери, типове, нрави, обстановка и пр., а не разкривал на каква социална и икономическа основа са се съз-

дали те и са възможни (Вазовите „Чичовци“ или „Бай Ганю“). Или да отричаме един психологически роман, защото авторът описвал душевни дълбочини, състояния, преломы, а не се спирал на идейната устроеност на героя, която също влияе върху психиката му („Грях“ от Георги Райчев).

– Не позволявате ли по тоя начин, ще ми се зададе въпрос, да се отклони писателят от истинската действителност, която живеем, която ни вълнува, и да ни занимава с описания и психологии на работи и хора, които не интересуват никого?

– Не! Под битово изображение никой не разбира анекдоти, които само ни забавляват и в които не се разкрива нещо значително и характерно от живота. Както под психологически анализ в изкуството не разбираме душевни комплекси, гиаболизми, сатанизми и истерики, в които няма една по-обща истина за човешката душа. В каквато и плоскост, откъм която и страна да бъде изображението, тя трябва да бъде съществена, да се чувства в нея отношението към цялостния живот. В частичното да се предполага общото, в едностранното да се отгатва многостранността.

Знам, г. П. ще ме хване за яката и ще извика: – Стой! Ти попадаш в тезата на диалектическия материализъм, която аз развивам: „частите, или страни на едно нещо са винаги части или страни на своето определено конкретно цяло и вън от него, без него, помимо него престават да бъдат каквито и да било части“ (Ф. 365). Толкоз по-добре, ако се съгласявам аз с него или той с мене – все едно. Но най-напред, онова което казвам, не е теза на диалектическия материализъм, а е съвсем просто изискване към писателя да бъде, както някой бе казал, струва ми се, за Чехова, *maximus is minimis*, т. е. „голям“ в малките неща: рису-

ва уж малки хора и такива гребни неща, а какво значително човешко съдържание в тях! Сетне, аз ида до това заключение по индуктивен път; ако г. П. е съгласен с него, ще трябва да направи кръгом и да признае всичко, което съм казал дотук. Не само това, ще трябва да признае безвкусието на лесните си иронии, че ония писатели, които ние признаваме, но които си служат не тъкмо с оная апаратура, която той им предлага – са „пойни птици“ и пр. В най-хубавата си повест „Герациите“ Елин Пелин изобразява изчезването на патриархалността и разпадането на задругата у нас, като гири причините в раздорите между тримата сина на Герака, в техните *характери* – без да изтъква социално-икономическите причини: недостатъчност на земята, която се раздробява вследствие увеличаване на населението и правото на равно наследяване, притегателната сила на града, който като магнит откъсва хората от селото и пр. Елин Пелин не е „мистик“ и „агностик“, а писател реалист, на чието художествено измерение изглеждат като милиметри мнозина поведствователи на диалектически теории.

II

Читателят сигурно схваща, че вече сме навлезли във въпроса как изкуството отразява действителността. И ей сега ще разбере най-добре защо г. П. е турил в ход всичките си способности, за да изкарва, че художественият образ имал материално битие (макар да спори с „лефовците“ – левия литературен фронт в Русия, – че образът не е *вещ*).

Г. Павлов възразява на съветския автор Переверзев: „Понеже художественият образ е не само субективен, но и *обективен*, самият човешки субективен начин

на усвояване света винаги и необходимо е дължен да се съобразява с битието, свойствата, формите и проявите на предмета. А това значи, че *начинът на усвояването*, определяйки субективната страна на художественото произведение, сам в последна сметка *се определя от предмета*, който остава да играе първична и определяща роля“ (Изк. 339). Може ли читателят разплате моя възел? Ще ми позволи г. П. да му помогна и разясня какво иска да каже. Не иска да каже, че *начинът на усвояване света се определя от предмета*, а – че *съдържанието на образа се определя от предмета*. Добре, г. П. е предупредителен, и с право – да не би изкуството да се откъсне от всяка действителност и да се превърне в химери, бълнувания или грънканици. И аз заедно с него бих застанал на моя пост – да бдим. Но балистическите свойства на това философско оръжие, което слага в ръката ни, са много несигурни, куршумът може да рекушира, вместо да предупреди отношението на изкуството към живота, да удари самото изкуство. Какво значи това „предметът определя субективното съдържание“, т.е. субективния елемент в художествения образ? Ако е за *сюжетността* – нищо не значи: рисуващ вол, естествено не можеш да бъдеш толкова „субективен“, че да го изкараш латерна, все трябва да прилича на вол; пейзажът все трябва да бъде някаква природа, а не аула на университета; композираш боен марш – няма да хленчиш и никакви пианисими, а ще следваш ритъма на стъпката и ударите на барабана. Това се разбира от само себе си, елементарно е, няма какво да се приказва за него. Изкуството почва оттук нататък.

За „предмет“ най-много може да се говори в пластическите изкуства: живописата и скулптурата. Нека г. П. отиде на някоя художествена изложба да види какво става с неговия предмет, в каква „сметка“ на-

турата определя изображението. Какви са следите от „предмета“ у Анри Матис и Пикасо например? Видях картините им – натурата у тях е *деформирана*, създадена е нова видимост, нови съчетания, подчинени на нова логика и нови художествени закони. А тия художници минават вече за класици в живописата. Нека г. П. съпостави старогръцкия скулптор Фидий с големия френски скулптор Бурдел или с руския Архипенко – за да проследи на каква трансформация е подложен „обектът“. Експресионизмът даже възвести принципа на „освобождение от действителността“, която считаше, че ограничава рамките и посоките на следвоенния революционен дух в Германия, стремеше се да изобразява не предмета, а „субекта, скрит в обекта“. Повечето от експресионистите, при това бяха на левия политически фронт. Наистина, тяхното изкуство премина в крайности, изроди се, стана едва ли не ребус – но не се ли изражда и реализмът в копие, фотография и етнография. Няма защо непременно да ходим в чужбина, можем да проверим теориите на г. П. и у нас. Кое предпочита той – стотиците натюрморти излагани в нашите изложби, в които цветята и саксиите са като „живи“ (такива каквито ги продават на пасаж Св. Никола), или тия на Сирак Скитник и Бенчо Обрешков? Ст. Венев е съвсем произволен и във виждане на природата, и в отношението си към форма, тон и грутите свойства на предмета. Въпреки това счита се за един от жизнено най-актуалните ни художници. Защото фантазията му, странно гротескен рисунък сатиризира действителността или изразява първичната същина на природата и бита. Значи не е важно съответствието между обект и художествен образ, важна е *идеята*, която се влага в образа. Съжалявам, че не можем да дадем снимки, за да се види нагледно „определящата“ роля на предмета. Но в XX годишнина, кн. 6

на „Златорог“ има една репродукция на картината на съвременния френски художник Роже де ла Френе – „Артилерия“. Нека читателят си спомни „Шипченските маневри“ на Вешин и реши чия картина му дава по-силна представа за полските оръдия: на Вешин ли, дето са нарисувани както си са, с всички колела, оси и спици, или на Де ла Френе – дето са гадени само едри маси, плоскости и блокове, но в които чувстваш метала, тежината на оръдието и динамичната му сила.

Щом в последна сметка предметът определял художествения образ, ще чакаме г. П. да покаже конкретно това на *музиката*. Защото засега той не е готов с отговор. На едно място цитира Дигро, че и музиката е отражение на известни първообрази (Изк. 106); но бърза тутакси да се уговори, че тая мисъл страда от известно „опростяване“. На друго място пък признава, че има нещо вярно в твърдението, че музиката е само чист израз на субективни настроения, емоции и идеи – доколкото тя се различава от живописца и литературата (Изк. 332). Не се знае какво ще се реши да поддържа. На всеки случай да се отдели музиката като особен род изкуство – чиито образи стоят в друго отношение към „обекта“, различно или противоположно на това в литературата и пластичните изкуства – би било отстъпване от *монистическия* принцип на обяснение нещата, който г. П. следва.

Мисля, че в областта на литературата читателят ще може вече сам да провери покритието на художествения образ с „предмета“. Защото там разполага с повече личен опит. Само за да го насоча – два примера. Има една народна песен, почва с тоя шеметен художествен образ: „Премести се, Шар планино, та да видя мойто либе.“ Ха да отиде г. Павлов да премести планината! На читателите е позната поемата „Сватба“ от Н. Фурнаджиев. Какви са тия „огнени

тъпани“, които гърмят по небето, как тъй слънцето ще „шибне запалената земя“, какво са тия петли, сватове, това надигане на хаосите, виковете, писъци и гайди и тая сватба – за кого ще се жени поетът? Аз не мога да открия кой е бил тук „предметът“, който определя тия видения, но чувствам могъщия пулс на някаква революционна динамика.

За да излезе от това трудно положение, в което го задънвя теорията му, г. П. се опитва да я направи еластична като каучук или като пружина, чиято амплитуда на разтягане зависи от ръката, която си играе с нея. Аз казвам само, ще ми възрази той, че предметът има „първична“, определяща роля, а не окончателна. „Художественият образ нито съвпада абсолютно с обективния предмет, нито се различава абсолютно от него, както при агностиците и йероглифистите [неразбираемите писатели] (Изк. 339). Не застава ли по тоя начин г. П. на едно *релативистично* гледище за изкуството? Значи всичко е въпрос на степен, до коя степен ще признаем един образ за отражение на действителността и зад коя ще го провъзгласим за химера или йероглиф. Колкото и да прикрива тая относителност зад тезите на диалектическия материализъм за противоречието на истините – утвърждение и отрицанието им, – това е един *субективистичен* критерий. Той ти дава пълен произвол да кажеш на един добър реалистичен писател: приятелю, ти си преминал с две крачки барьерата, до която аз ти позволявам да се отдалечиш от действителността – не те признавам, ти си мистик. Но същевременно ти дава и свободата да признаеш един мистик, като изтеглиш от него някаква тънка като телена жица връзка с „живота“. Зависи от тебе – аршинът е в твои ръце, ти си, който мериш разстоянието на „отдалечаване“. По какво тогаз г. П. се различава от нас? Може би в практиката?

Ще видим в третата статия, с която и ще приключим спора, каква е неговата практика и в чуждата, и в нашата литература – колко пъти той *отрицава* собствените си теории. Очевидна е за г. П. необходимостта да бъде по-„широк“, да не налага на изкуството ограничения, да не предрешава конкретните му прояви, да бъде един вид неутрален, докато не ги види. Тоя му неутрализмет обаче прилича на неутрализмета на Съединените щати: уж неутрални, а – стотици параходи с оръжие и муниципии за Англия.

Тъй, макар да приема, че художественият образ не покрива абсолютно предмета, г. П. все пак го закача със синджир за него, иска да бъде непременно *реалистичен*. Реализмът като художествен метод съществува векове, нашата литература е девет десети реалистична, даже грубо реалистична, и въпреки това никога не се е говорило у нас за реализъм толкова, колкото днес. Тая дума успя да наложи своя терор: който смее, нека не бъде или да не се счита реалист – това значи реакционер, фашист! Цялата ни лява критика слага литературата под тая оценка и върши невероятни извъртания и „редукции“, за да постави всички писатели, които не може да не признае, под тая марка. Това насърчава г. Павлова да каже: „Изкуството трябва да бъде реалистично, за да бъде и идейно“ (Изк. 373). Туй то! Отречени са с произнасяне на десет думи и Байрон, и Шели, и Зола, и целият символизъм. Като забравя, че по-рано се е възхищавал от някои символисти, и признава, че не винаги символизмът е упадъчен (Изк. 343). Мисля, че да бъде упадъчен или не, съвсем не е крив начинът на изобразяване действителността, изразните средства, а – само отношението на автора към живота. Верхарн е един от най-ярките представители на символизма, а отразява в себе си социалния динамизъм на една епоха. Както у нас символистическата

образност на Николай Лилиев не пречи да бъде поезията му етично-идейна. Траянов пък, най-заклетият ни символист, в „Български балади“ е историко-прорицателен. Ами *фантастичните* разкази на Светослав Минков, наситени с толкова социален сарказъм? Символизмът може да бъде толкова упадъчен, колкото и реализмът. Реализмът е в *жизнената изразност* на едно произведение, а не в изобразителните средства, в съвпадането с „обекта“.

Човек може просто да се фанатизира в известни *думи*, тъй както и в известни идеи. Хванал се веднъж за предмета като определителност в изкуството, г. П. неминуемо трябва да отрече всичко, дето не намира тоя „обективен“ предмет. На това основание той отрича *митологията* в изкуството. Думата „мит“, която означава нещо нереално, го подбужда и той просто разменя отношението на науката към митологията с отношението на изкуството към нея. Естествено, съвсем се обърква. Остава тогаз да го спасява софистиката. Уви, неверен помагач. „Казаното в общи черти за отношението между митология и наука важи по принцип и за отношението между митология и изкуство, доколкото изкуството е било и е дължно да бъде също така правдив субективен образ на *обективните* неща“ (Изк. 239). Пътят на разсъжденията му е тоя: в древните времена хората вярвали в митовите и върху тях са създали свое изкуство. Старогръцкият епос е тъй богат с красиви и величави митове. Днес обаче науката е разпръснала суеверията, не вярваме в митове, техните герои и събития нямат за нас „обективно“ съществуване, следователно изкуството, градено на тях, е за нас лъжеизкуство. Смущението на г. П. е само: „Но защо още продължава да ни доставя художествена наслада и в известен смисъл съхранява значението на *норми* и на недосегаеми *образи*! В това се

състои трудността (Изк. 241) – гига той рамене. Да му отговоря аз – защо. Защото тия митове са красиви измислици, а теорията на г. П. е глупава измислица. Науката си служи с емпирични стойности, но изкуството – небинаги. Ние сме свободни от митове, но в изкуството ги приемаме при пълно съзнание за тяхната недействителност. Знаем, че Афродита не е никаква богиня и Аполон не е бог, а стоим пред статуите им във възхищение. Защото в тях е въплотен един идеал за красота на човешкото тяло, който остава и днес. В театрите гледаме трагедиите на Есхила и Софокъл, четем Илиадата – макар съдбата на хората да е в тях тъй определена и зависима от волята на боговете, които се бъркат в техните работи, помагат им или им отмъщават, влюбват се дори в тях, както Зевс. Знаем, че са измислици, но се наслаждаваме, защото намираме в тия събития и лица – даже в самото царство на гръцките богове – човешки чувства, страсти, борби и идеи, и то в монументални мащаби.

Било що било в древността и в стара Гърция, утешава се г. П., но днес, при това състояние на науката и на общественото съзнание, митотворчество е невъзможно. Днес върху митологията могло да се гради само едно „антинаучно и антихудожествено мистично-метафизично изкуство“ (Изк. 245). Възможен ли е Ахил в епохата на барута и свинеца? – пита г. Павлов. Ахил не е възможен, но възможен е Мефистофел. Възможен е „небесният“ рицар Лоенгрин, възможен е целият Вагнеров „Пръстен на Нибелунгите“, в който великият композитор разрешава вечни човешки проблеми по един грандиозен начин. Възможни са Ибсеновите „Бойци на Хелголанд“, възможен е Бьоклин с неговите полумитични същества – сатири, nereidi и гр., – чрез които изразява първични жизнени сили и инстинкти у човека. Възможен е Байроновият „Каин“.

Митическите образи са и днес не само възможни в изкуството, но то ги дири, когато трябва да се изразят величави образи и събития: когато нещо е толкова хубаво или силно, че не може да намери реални съответствия, да се вмести в човешките мерки и трябва да се отдалечи, да се отнесе в сферата на фантазиите представи и измерения. От това е роден героичният наш народен епос за Крали Марко. Големият и известен хърватски скулптор Местрович митологизира Косовската битка в кариатурите си. Всичко това е далеч от наивните опасения на г. П., че неомитолозите „отричали науката, разчиствали пътя на вярата и метафизиката, отрицали всеки реализъм, наука и свобода и връщали към мистицизма, догматизма и крепостничеството“ (Изк. 246). Няма препинателен знак, който би изразил учудването от тия фрази. Най-умното, мисля, е да се препоръча на г. П. повече спокойствие: щом в съветска Русия представят на Ерио не друго, а операта „Китеж“ (играна и в народния театър) – сюжет: митичния граг, който потъва във Волга, за да запази жителите от татарите, – той няма какво да се тревожи. Митологията може да служи и на революционни цели дори. Нека г. П. иде в нашата опера, когато дават „Хубавата Елена“, да види една остра сатира на съвременността. Това не е мит, а разрушение на митологията – ще ми отговори той. Да – но с образите на самата митология. Ами Прометей, който открадва божествения огън от Зевса и чийто образ навсякъде по земята и във всички времена олицетворява стремеха на човечеството към напредък и светлина? Значи тоя мит ни връща към крепостничеството, понеже Прометей не може да се „види, чуе и пипне“.

Сега се разбира защо г. П. е против практиката и твърди, че като се откъсне тя от теорията, изразжда се в „консервативност, опортюнизъм и реакци-

онност“ (Ф. 193); макар на друго място да твърди, че „именно с практиката, имаща достойнството на непосредна действителност, най-добре се проверяват теориите ни“ (Ф. 173). В изкуството всичко е практиката. На г. П. обаче тя е неудобна, защото дискредитира теориите му. И той пренебрегва фактите, не иска да ги знае и да гържи сметка за тях. Тъкмо това е агностицизъм, който приписва на другите.

Не знам дали читателят не е изгубил търпение и ще ме следва ли още пет минути. Разчитам на неговата учтивост, толкова повече че ще го заведа... на театър. Г. Павлов прилага теориите си за определящата роля на предмета (действителността) върху художествения образ – и върху актьорската игра. На страниците на „Златорог“, по повод на наши и чужди постановки, аз съм се позовавал на идеите на Дигро в книгата му „Парадокс за актьора“. Какво казва той? С две думи: актьорът не трябва да предава чувствата тъй, както ги живеем в действителността, защото няма да постигне никакъв художествен образ. Наопаки, трябва да премине през чувствата, които движат героя на пиесата, стотици пъти, да ги *овладее* и да разучи безстрастно, точно външните, технически средства (глас, мимика, жест, поза и пр.), с които да ги изрази. Ако се отдаде непосредно лично на тях, ще се обърка в техния напор и нищо няма да излезе. От това начало изхожда и универсално приетата теория на великия Станиславски, съзателя на Московския художествен театър. Аргументирано е у Дигро великолепно и показано на много примери, от които ще взема един: двамата актьори играят една и съща любовна роля. Ако единият е наистина влюбен в артистката, на която се обяснява – сърцето му бие, мислите му се объркват, гласът му замира, думите се заплитат, публиката забелязва това и тънко се подсмихва. Дубльорът

му, който е безразличен към същата артистка (може би влюбен в друга) и добре е наблюдавал влюбените, съвсем спокойно е разучил как да направи това – знае как да пристъпи, монологът му се излива в такъв нежен тон и ласкаещи градации, погледът му свети, жестовете му са тъй пластично призивни, всичко у него е такава красота, публиката замира да го гледа и слуша. Или: пиесите на Шекспира са пълни с убийства. Виждали са мнозина „Хамлет“ и у нас, и в английския театър, който гостува. Никой не вика! Хамлет убива Полоний, убива краля, накрая убиват и него – и ни един звук; той пада с едно много добре разучено движение. „Не! – казва г. Павлов, – животът и театърът излизат по тоя начин отделени с дълбока пропаст. Театърът се оказва не правдиво отражение на живота, реалистичен негов образ, а субективно отражение, нямащо нищо общо с живота“ (Изк. 115). Просто невероятно „изказване“! Какво иска г. Павлов – Хамлет или Макбет да реват, да се тръшкат на сцената, за да бъде играта им „правдиво отражение на живота“? Може би да поставят, както в румелийско време у нас, под грехите си мях с червена вода, та като ги ръгат, да се види кръв, за да бъде „точно, също като живо“... Значи напразна е била нашата борба, и вътре в театъра и на тия страници – артистите да не крещят, да не се давят в гласа си, да не дават „темпераменти“ и истерики под напора на някакви чувства или фалшиви екзалтации, а вътрешно, за себе си, да преживяват чувствата и състоянията на героя и да ги дават в овладяна художествена форма. Игва у нас група от Comedie Francaise, и те играха „Андромаха“ на Расина по начин на английския театър. И в „Сиг“, който сега се играе в Народния театър, хубави места са ония, в които някои актьори попадат в тая класична линия на игра.

За голяма изненада и недоумение след двеста страници срещаме у г. П. моя пасаж: „Ако един артист би се умопобъркал на сцената от вътрешно-субективно възмущение, той не създава никакъв художествен образ, не е изобщо човек на изкуството, не е сценичен творец, а обикновен човек, изживяващ някаква своя вътрешно-субективна драма на сцената. Защото художественият образ е отражение на живота, а не самият живот“ (Изк. 337, 372). С какъв тунел г. П. свързва първото си твърдение с последното – неизвестно. И всичко това минава под знака на диалектическия материализъм. Идват ми наум думите на съветския автор Лежнев в тъй духовитата му книга, която цитирах в началото, когато говори за някои „пересмешници“ на Маркса: „Всичко иде от Маркса. И Мейерхолд от Маркс, и „заум“ от Маркс, и Чарли Чаплин от Маркс, и червеният лъв в последния американски цирк, и той от Маркса. Един вид марксометър.“

Това е щастие – нищо да не те смущава, да строиш теории във всяка практика, против всеки реален опит. Това строение, което пренебрегва фактите, действителността, е именно чист формализъм, мистика.

Влизам в положението на читателя – след преминаване на толкова баражи, сигурно е уморен. В книгата на г. П. има още толкова и още толкова пъти по толкова. Струва ми се, читателят вече има опит и знае как сам да ги преодолее. Затова няма да го поставям пред другите.

Излишно е да ходи и той, защото мисля, че това, което казах дотук, е достатъчно, за да има представа за цялата книга. Точно според тезата, върху която с г. П. се съгласихме – че в частичното се отразява цялото.

Затова другият път ще излезем из моя теоретически въртел и ще минем на по-конкретни неща: со-

циално-идейна наситеност на художественото произведение, творческата личност и... „Златороз“. Дано там бъде по-интересен.

СТАТИЯ ТРЕТА

III

Познавателната стойност на изкуството е по-различна от тая на науката и на суровия жизнен опит. Тя е по-ограничена, но в замяна на това ония чърти и същности, които изкуството ни дава, действат на съзнанието ни по-силно. Защото, като ги изолира от другите и изтиква на първ план, дава ни възможност да се съсредоточим на тях и по-добре да ги оценим. Личността на Бенковски живее у нас по-малко чрез увлекателните спомени на Захарий Стоянов в неговите „Записки по българските въстания“ и повече с неговия образ в „Епопея на забравените“ от Вазова. Същото е и с „Хаджи Димитър“ – у Ботев. Защото личността на двамата революционери е дадена тук във висш поетически синтез – във всяка жизнена епизодика, но в най-силните и пориви и върховни моменти на тяхното дело.

И все пак същината на изкуството не е в обема на познанието, което ни дава, а в нещо друго: действителността тук *не е оная, която имаме в жизнения опит*. На елементарните примери, които приведох, вижда се какво става с тъй наречения обект (образа на човек, вещь, пейзаж и пр.). Ако художественият образ покрива напълно предмета, това ще бъде съвсем безинтересно. Защото го виждаме и знаем всички. Не знам дали не бе Гьоте, който казваше: ако художникът нарисова един мопс (порода куче) какъвто е, на земята ще има само един мопс повече – и нищо друго.

Ще трябва да не устоя на обещанието си да приключа в тая книжка, ако река да проследим пътя на сложния вътрешен процес у художника, по който човекът, животът, историята, борбите, чувствата, природата и вещите се превръщат от реални обекти, събития и състояния – в естетически феномени. От огромния, разнороден, хаотичен материал, който предлага действителността, художникът взема само онова, което пада в посоката и полето на неговото зрение, и сътворява от него *нова действителност* – в своя система и свой план. *Конструктивният момент* лежи в основата на творческия процес. Художникът „разбива“, както се казва, действителността, т. е. излиза извън формите и строежа на реалната даденост – за да ѝ даде своята идейна, емоционална и фантазна структура. Когато Вазов, съзерцавайки отдалеч най-високия връх на България, се обръща към него с въпрос: „Що гледаш там отгоре ти, / из хаосите там? / Що дириш в кръгозорите, / величествен и ням?“ – и Мусала отговаря:

– Защо ми искаш тайните?
казà гигантът стария, –
изглеждам аз безкрайните
границы на България!

– Мусала не е вече обектът, към който се стремят туристите или с който се занимават географите и метеоролозите, а – страж на България, символ на нейното единство, зов от миналите ѝ векове и към бъдещите. Или когато Яворов в поемата „Сафо“ рисува

Нощта се вие, прелестница властна,
върху гигантските плещи на Рим,
прегърнала го знойно, сладострастна,
като любовница мъжа любим,

тая нощ не е от ония, които знаем – лете, есен или зима; ни нощите като на северния или южния полюс, и на никой земен меридиан, а е *проектиране в природата* призивното еротично *чувство*, от което е обладана Сафо. Обратно, друга Яворова „Нощ“ е – „хищница зла, от крилата ѝ бее кървав студ, ноктите ѝ светят като живи острила“, които забива в сърцето на поета. Нека г. П. открие в тия случаи де е обектът и да измери колко метра художественият образ е „отдалечен“ от него и колко метра „приближен“.

Ако с една дума трябва да се означа същината на творческия процес и същевременно спецификата на изкуството, тя не е „отражение“ на действителността, както мисли г. П., а нейно *претворение*. Разликата е голяма. „Отражението“ представя изкуството много лесна и проста работа, едва ли не някакво огледало: тури го насреща и отразявай. То връзва художника за модела, логично слага на автора рамки, ограничава неговата сюжетност и, главно, намалява творческата му активност.

Друг е пътят на претворението: художникът може да строи от материала на действителността свободно, без да се бои за подобие на първообраза. *Фантазията* тогава не е средство, орнаментика, а основна сила на художествения строеж, същина на творчеството, негово измерение и истина. Илиадата, Дон Кихот, Фауст, Девета симфония, Йовковата Албена и пр. са създадени по тоя път, а не по пътя на снимане някакъв обект, в натурен смисъл на думата. Тук е ключът на тайнствения и сложен процес, по който се създават и най-реалистичните, и най-фантастични дела на поезията, живописата и музиката. Те предполагат творческа *суверенност* на художника над действителността, следователно и – признание на творческата

личност като основен фактор, величина и оценъчна степен в областта на изкуството.

Не бих искал да предполагам, че г. П. не знае и не разбира това. Той иска да бъде просто „последователен“. Последователността е ценно качество на характера, но в областта на науката може да се превърне в отрицателно: когато не отстъпваш пред една очевидна истина само защото по-рано си поддържал обратната. Г. П. иска на всяка цена да запази теоретичната фасада и тръгва по друг път: да усложни отражението с много уговорки и да го направи практически по-удобно. Признава, че „изкуството всякога и всякъде се е развивало както под *определящото* влияние на обективното изобразяване [самото „изобразяване“ е именно изкуство – как изкуството ще се развива под влияние на обективното изкуство, т. е. на себе си?!], така и под силното, а не рядко и *решаващо* влияние на *субективния фактор*: състоянието, способностите, стремежите и пр. на твореца и публиката“ (Изк. 284). Моите умствени способности капитулират пред разрешението на тая енигма и трябва да повикам на помощ читателя да ми обясни: как обектът „определя“ художествения образ, а субектът го „решава“, тоест аз уж съм комендант, а пък оказва се, че друг дава командите. Който и да е... На друго място (Изк. 267) г. П. казва, че нашите представи (следователно и художественият образ) „необходимо съдържат елементи или страни, *привнасяни* от субекта, но същевременно в тях също така необходимо има неща, които не се определят ни от човека, ни от човечеството“ (последните думи са на Ленин). Същото повтаря и в Тем 64).

Какво повече може да искаме? Ето, г. П. признава значението на субективния елемент в изкуството, даже в някои случаи – *решаващата* му роля. Толкова се е приближил до нас, че разликата едва ли не е само във

фразите. И все пак разликата не е във фразите. Субективният елемент не е специфичен за изкуството, той е явен и съществува и в науката (това г. П. признава), изобщо във всяко наше познание и възприятие. Ние не можем да мислим освен със собствената си глава и да възприемаме и чувстваме с нашата психо-нервна организация, различна от тая на другите хора. Но при художествения образ реалният обект не се „обагря“ от субективен някакъв елемент (както великденските яйца се потапят в червено) – като се „привнася“ отвън някаква идея в него, – а той се трансформира в субекта, добива чрез него ново битие. В изкуството имаме *монолитност* на обекта със субекта. Тезите на г. П. водят, обратно, към тяхното отделяне един от друг, към тяхното *механистично* строение и равновесие между двата елемента – към два *самостоятелни източника* на изкуството: обективна действителност, от една страна, и от друга – някакви самостоятелно родени (кой знае отде) чувства, идеи и настроения на художника.

От това кое ще приемем, зависи каква ще бъде нашата оценка на художествените дела. Ние решително отхвърляме една оценка, която *атомизира* художественото произведение на обективни и субективни стойности. В историите на литературата и у най-добрите критици, които съм чел, подобен критически дуализъм аз поне не познавам. И художествените ренти, които носи авторът на едно произведение, и дефицитите при изобразявания предмет се минават в една и съща партида. Обективен и субективен елемент са в изкуството една същина – и в течение на творческия процес, и в конкретното си осъществяване. По другия път отиваме към отрицание основния принцип на изкуството – единството между възприятие и идея, съдържание и форма. Без да забележи, г. П. наистина

разтрогна това единство. „Понеже предметът или обективната действителност съществува като възможен обект на художественото отражение още преди и независимо от художника субект, в тоя именно смисъл съдържанието играе първична и определяща роля“ (Теми, 60). В изкуството обектът не може да съществува *независимо* от субекта. В самия момент, когато художникът гледа един пейзаж, романистът наблюдава едно събитие и поетът е обладан от едно чувство – то вече носи *за него* личния негов тон, очертание и смисъл. Голяма грешка има г. П., ако мисли, че художникът вижда гора с очите на всички хора, каквато си е в натура, а сетне, в някаква лаборатория, я превръща, украсява, от светла я прави мрачна, от масивна – ефирна. Има такива художници, както има и такива писатели – това са именно *съчинителите*, фалшивата им марка се познава лесно. Съдържанието и формата (форма не външна, а органическа) се явяват при художественния образ едновременно – поне в общи контури, и не могат да се делят и противопоставят. Когато г. П. говори за израждане на изкуството в празна форма, това е един парадокс: празна е не формата, а съдържанието.

Каква цел преследва г. П., разрязвайки художествения образ като гиня, на две половини? Отделени, той може да прехвърли тежестта на художественото произведение върху *едната* от тях. Макар да приема субективния елемент, той не се спира на неговите същности, в които се разрешава конкретно, индивидуално, безкрайно разнообразно всяко произведение на изкуството. За него субективното е – *идеята*. „Вещ или процес, в които не е въплотена никаква човешка идея, още не са художествена вещь или процес, още не са действително, същинско, цялостно изкуство“ (Изк. 329). Толкова пъти е казано това, повторено и подчерта-

но – помислили бихме, че се касае за някакво откритие. Усилията му не биха заслужавали учудване, ако би могъл да посочи поне едно произведение от световната литература и изкуство, от примитивните времена до днес, в което да няма никаква „идея“. И в изкуството на диваците, и на мистиците я има (някога дори много фанатична). Даже гадаизмът и футуризмът, който иска да се унищожи синтаксисът, логическият смисъл на изречението, изхожда от идеен тезис: да се възвърнат думите към елементарната им субстанция, камо звук, движение и пр. (les mots en liberté, както казва Маринету). Изобщо, човек не може да мисли и твори, без мисълта, мечтата или чувството му да вземе облика, посоката или формулата на една идея.

Но какво собствено е идеята в изкуството... Каква е идеята на оня „Натюрморт“ от Пол Сезан – репродукция в XX годишнина на „Златорог“? Идеята в танците на Карсавина? Или на „Клавирния концерт“ на Панчо Владигеров? Теоретиците отричат дори всяка сюжетност в музиката, макар да се пишат цели книги какво искал бил да изрази композиторът в тая симфония, оная соната, в едн-кой си квартет.

И в литературата, дето се работи не само с настроения, но и с конкретна мисъл, идеята не е едностранна величина, както се струва на г. П. В никой случай тя не е убеждение, теза, аргумент в една статия, реч или в спор между двама. Преди всичко коя е идеята на „Илиадата“, на „Клетниците“ от Юго, на Пенчо Славейковата „Кървава песен“? Не една – хиляди. Сетне, идеята в един роман или повест не е нещо предварително намислено, априорно, което авторът „привнася“ в „обекта“ (фактическото съдържание), както се опитва г. П. да ни подвежда. Само в тенденциозните произведения се среща тоя майсторлък. Идеята се

ражда, изпъква от характера, отношенията и постъпките на героите, които се изобразяват. И понеже в действията си човек се определя не само от интелекта, но и от темперамента, волята, нервната организация, степента и посока на чувствителност, психическите предразположения и пр. – идеята става нещо твърде сложно и различно от логическата мисъл. Тя не е в главата на автора, не е ratio, а е *непосредният живот*, който се изобразява. Щом авторът вземе много да се бърка, да „привнася“ свои идеи в произведението си, а не да описва, изгубваме пряката връзка с „живота“, заставаме лице с лице, готови да възразяваме и спорим. Ставаме *равни с него*! Той няма вече господство над нас. Затова в едно от писмата си Енгелс казва: „Колкото по-скрити са възгледите на автора, толкова по-добре.“

Тъкмо обратното прави г. П. Той откача идеята от художествената цялост, дава ѝ самостоятелност – за да получи право и свобода да гири съвпадението ѝ с неговите собствени идеи. Кои са те? – Това са идеите на историческия материализъм.

IV

Не претендирам да съм си посветил живота на изучаване историческия материализъм. Но, мисля, достатъчно съм ориентиран в неговите аргументи и тези – вероятно, малко повече, отколкото г. П. е ориентиран в литературата и изкуствата. Понеже тия тези са изложени у него в много отвличена философска плоскост и мъчно разгадаеми, ще ми позволи да го напусна за малко и да продължа беседата си с автори, които мислят по-конкретно. Според историческия материализъм историята и цялото човешко развитие се мо-

тивира от развитието на производствените средства, от трудовия процес; той определя икономическата и политическа структура на обществата във всяка епоха и различните социални категории в тях, носители на противоположни сили; сблъскването на тия сили ражда обществените борби, войните и революциите. Всяка от тях гири и морални опори, като си създава своя идеология, философия, религия и изкуство. Изкуството, като еманация, „настройка“ над обществените борби, неминуемо отразява социално-икономическата действителност; то е обусловено от нея, в съдържание и форма. За да отговори на своята задача, то трябва да следва ония тенденции в тая действителност, които я тласкат към по-нататъшно развитие, към по-високи обществено-икономически форми. Инак то се откъсва от нея, става антисоциално, реакционно, престава да бъде фактор на човешкия напредък. Въз основа на това трябва да се прави и оценката на всяко художествено произведение: отношение към икономическата база (социалност на изкуството); на страната на кои сили стои (класов характер на изкуството); двигателната му сила (действителност на изкуството).

В тая формула изкуството е сведено до едно начало, до една посока, една проблематика. Каква по-голяма сигурност и спокойствие за литературния историк и критик? Художествените дела не са предоставени на субективните и произволни изисквания и вкусове, дадени са обективни критерии какво да гириш и как да цениш. Даже в официозния „Радиопреглед“ един оркестрант в десет реда ни също напомня, че изкуството е трудов процес (вероятно – свиренето на цигулка или саксофон).

Съгласил се бих и аз – стига, преди мене, поетите, художниците и композиторите да бъдат съглас-

ни. Да видим как и в каква степен изкуството се определя от икономическата база.

Изкуството съвсем не е надстройка в оня смисъл, в който над основите на една къща се дигат погорните етажи; т. е. от същия материал: камък, тухли или железобетон. Социално-икономическата действителност се строи от *материални* стойности и сили (нужда и борба за хляб, покрив и облекло), а изкуството – от *духовни* (мисловни, емоционални и фантазии категории). Точно тъй, както съзнанието не е надстройка над физиологията на човека, а друга същина, нещо съвсем *различно* от нея – независимо тя ли го ражда, съществува ли отделно от нея, или е паралелно с нея и пр. (по тия въпроси се разправя г. проф. Михалчев). Естествено, един гладен или гол човек, или който няма да се спи, ще чувства и гледа на света другояче, отколкото сития и облечения в жакет; той изобщо няма да се занимава с изкуство – не му е до симфонии и картини. Изкуство при подобно положение не се създава, то е възможно, когато се преодолее първичният инстинкт, когато съществуването го известна степен е осигурено. В тоя смисъл изкуството е органически зависимо от икономиката.

Но създадени веднъж условия за надстройка и надстройката дигната, изгледът на света става друг. При „основата“ в подземие то виждаме само зид, почвата, камъните, цимента и пр.; а горе от етажите се разкрива небе, реката, гората, другите здания, движението на улицата и пр. Друг обхват, но и друго, по-богато и разнообразно *съдържание*. Не само това. Тук действат и влияят други сили – слънчевата светлина, въздухът, дъждът и вятърът, температурата на деня и нощта. Още по-нататъшният допир с околния свят пробужда нови, пак елементарни чувствени и психически влечения (жажда за удоволствие, естетическо

начало и пр.), които се преплитат и преминават по-нататък в по-високи комплекси.

Аналогията с изкуството е много близка. Понеже е „надстройка“, върху неговото развитие действат не само икономическите сили. В знаменитите лекции на Иполит Тен върху „Философията на изкуството“ е показано по един блестящ начин обусловеността на изкуството от средата, расата и природата. Действието на *географския фактор* върху характера на народа, манталитета, религията, изкуството му и пр. се вижда от онова, което установява Тен за Италия, Холандия и особено за Гърция. Цитатът, който следва, е съставен от разни места на книгата му, с големи съкращения: „В Гърция няма нищо грамадно, гигантско; ни една от видимите вещи не поражда с потискащи размери. Няма нищо подобно на чудовищните Хималаи, на безкрайната сплетеност на изобилна растителност или на грамадните реки, които се описват в индийските поеми; нищо подобно на безкрайните гори, необозримите равнини, на дивния океан на Северна Европа. Око то лесно улавя формите на предметите и получава от тях точни образи. Всичко тук е родствено, в мярка, леко и отчетливо дадено на външните чувства. Самото море, толкоз яростно и грозно на север, е като езеро; не чувствате пустинната му грамадност: постоянно се вижда наблизо брегът или някакъв остров; никъде то не произвежда мрачно впечатление, не се представя като свиреп, губително същество, навсякъде е светло. Представете си хора, нови и неначенати, на които са дадени подобни картини. Гледайки на тях, те тъй ще привикнат на определени и ясни образи, че никога не ще изпитат смътна тревога, крайна мечтателност, мъчително гадание на непознатото „отвъд“. Виждате религията им: вечността не издига пред тях своята пирамида из милиарди векове, в

сравнение с която нашият малък живот е песъчинка. Те не са се грижили като индийците, египтяните, германците за непрекъснато възраждащия се кръг на метампсихозите, нито за един грозен Бог, в който се съсредоточават всички сили на битието. Техните богове са хора, имат родители, деца, своя история, обичат, гневят се и страдат. Мярка във всичко – ето съвета, даван от всички поети и мислители на великата епоха. Никъде инстинктът не е бил тъй ясен и разумът тъй самодееен, както у гърците. Когато те се опитват да постигнат света, той излиза прототип на собствения им ум, свършен негов образ. Това е – порядък, хармония, стройно разположение на вещите. “С географските особености Тен обяснява въплощенията на гръцката скулптура – тя иде от култа към голото тяло (облеклото е само хитон и сандали) и от страстта към атлетика, която е трябвало да развива стройни и снажни войници. Чувство за конкретното, за пластичната форма, за архитектурните пропорции; по-нататък характерът на старогръцката трагедия, философия, античния театър и пр., и пр. – са поставени от Тен в най-нагледни и преки отношения с топографския и климатически характер на полуострова. “Човек продължава движението, което му е дадено първоначално от природата, защото способностите и стремежите, които утвърдява у него, те са и които всекдневно тя удовлетворява.”

Да направя сам възражението: щом географският фактор има самостоятелно действие, защо изкуството, религията и философията на този същия народ днес са други, различни от гревността? Отговор: самостоятелно действие не значи *единствено*, изключително действие. Естествено науката върши своето, а развитието на пътищата, съобщенията, техниката поставя гърците в допир с изкуствата на другите народи и вли-

янието, заимстването е неизбежно. Това заимстване става обаче от сродни по първични усети и светоотношение народи – от италианския и французки, населяващи северното Средиземноморие, а не от германския или скандинавския. Днес е същото, макар самолетите да отиват от Атина до Берлин за 6–7 часа. Но и това не е толкова важно. Важно е, че в продължение на векове старогръцкото изкуство е дало велики образци, ненадминати и днес – без да са тежали върху него наслоенията на материалната култура, без да се вижда обусловеността на неговия характер, форми и посоки от производствените средства и икономиката. Икономическата структура е била съвсем проста: риболов, отглеждане на растителни култури и пр.

На същата основа Тен разглежда изкуството на Нидерландия (Холандия) – проследявайки как морските ѝ наноси, влажните и плодородни равнини, сочната зеленина, бледното гъжовно небе, изобилието на пасбища влияят на темперамента и оттам се отразяват самостоятелно върху облика на изкуството – Рубенс и Рембранд, – като създават разликата между фламандската и венецианска школа в живописа. Той не се ограничава с влиянието само на географската среда. Поставя изкуството в много зависимости, обяснява го в много плоскости (история, борби, политически режими и пр.), но изтъква предимно елементарните сили, които го определят. Между тях стоят също и *племенните черти*. Най-интересно е съпоставянето на германските и англосаксонските народи с латинските, различията в тяхното светоусещане, в емоционалния и разсъдъчен строй. Един „сборен“ цитат: „Във физическо отношение германците имат по-бяло тяло, очи светлосини. Цветът на младите момичета пленително розов, извънредно нежен, у юношите, понякога и у възрастните, оживен с червенина. Тялото често едро,

но тежко, чертите на лицето, особено в Холандия, често неправилни. Не достига още скулптурна моделировка и благородство, рядко ще срещнете правилни лица като в Тулуза и Борго, красиви и горди глави като във Флоренция и Рим. Жизнените потребности са по-груби, отколкото у латинците. В английските романи току само закусват и в края на третия том най-чувствителните герои унищожават цяла бездна пържени маслени хлебчета, чаши чай, дивеч и сандвичи с месо. Затова съдейства климатът: под гъстата северна мъгла не може да се поддържат силите само с чашка супа и половин чиния макарони, както правят италианците. Тънкия ум и ранното узряване са свойствени на латинските народи; те влагат у тях необходимост от приятни усещания, необходими им са разнообразни, силни или изтънчени удоволствия, развлечения, беседи, учтиви обръщения, удовлетворение на съвестта, чувствена любов. В Италия и Испания главен сюжет на пиесите и романа винаги е било нарушението на съпружеската вярност, любовната страст, предпоставяйки ѝ всевъзможни права. Живостта на впечатленията и крайната бързина на всички ги правят импровизатори. Представете си сега, обратно, на неповратното и тежко тяло на германеца добре организирана глава, пълно разумение. Имайки не толкова жива впечатлителност, той ще бъде повече степенуван и разсъдителен. Понеже неговите чувства са по-сурови, ще предпочете същността пред формата. Разумът у него е господар над всичко, защото външните съблазни са по-малки, а вътрешните избухвания несравнено по-редки. Затова германците са най-големите труженици; у тях е учеността, философията, удивителното търпение на изследването и подготовката. Латинските народи облажават необикновено жив вкус към външната обстановка, към декоративната страна на не-

щата, към формата. Напротив, германските повече гържат на същността, на истината, на основното съдържание. Науката в Германия е на такава чест, че преминава в педантизъм. Няма друга страна с толкова наклонност към отвлечените теории. Тя е отечество на метафизиката и системите. Това преобладаване на висша мислителност се е отразило обаче зле върху пластичните изкуства. Техните живописци се мъчат да предават хуманитарни и религиозни идеи; по-способни да гържат перото, отколкото палитрата. Прекомерното преобладаване на чисти идеи не е дало простор на чувствения поглед. Първата школа, Кьолнската, е рисувала не тела, а мистически набожни и умилен души. Великият немски художник на XVI век Дюрер, макар да е знаел произведенията на великите майстори, все пак е останал при неграциозните форми, ъгловатите гънки, при мъжливия колорит, скръбни и мрачни фигури. "Трябва непременно да се добави: духовното съсредоточение и насоченост прави музиката да достигне в Германия висоти, каквито в други страни няма.

Тия племенни черти Тен проследява в културата на западноевропейските народи в много посоки и отношения и безбройни факти. Те са израз на основни сили в психофизичната организация на всяко племе, която пък се дължи на природата, на климата и който знае още на какви причини в някогашното им първобитно битие. Във всеки случай, те удърят своя печат върху посоката и формата на тяхното мислене и чувстваване, с всичката усложненост, която се получава, като преминат в областта на изкуството.

Ние не бихме разбрали достатъчно и напълно изкуствата, ако се основем само на социално-икономическите фактори и пренебрегнем действието на географската среда и на племенните особености – като

основен, *самостое*н фактор за развитие. Вагнер не би се родил в Южна Франция, нито „Декамерон“ би го написал норвежец. Българите не са имали и никога няма да имат един поет мистик, както го няма и никой народ на същия земен паралел; в Италия и Франция има религиозни догматици, но не истински мистици; мистиката е на север и в пустините. Известната школа, операта *bel canto* се явява под неаполитанското небе, а не при планинските масиви; там ще чуем тиролските песни, в които кърти ехото на планините. Слънцето, маловодните реки, напечената земя, голите чукари и пр. се отразяват върху психофизичната конструкция и душевния ни ритъм: ние не сме мечтателни, „трезвостта“ е качество, с което наляво-надясно се хвалим, сдавени сме, отривисти – в поезията ни няма следа от сантименталност (това не пречи на вкуса ни към най-фалшиво сантименталничене, както трезвостта не спира господството на глупците у нас). Характерологията гори на различните ни народностни групи (траки, мизийци, македонци, рогопци), за която А. Страшимиров даде интересни черти, не е фантазия, а разкрива действителни същности и различия в характера им, създадени при еднакви исторически и битови условия. Те се отразяват върху известни страни на народното ни творчество, а по-нататък и върху художественото. Ако изкуството е надстройка над икономиката, то е също така надстройка и над тия други действителности.

В структурата и формата на тая надстройка първостепенно място заема и *психологичният фактор*. Не се касае за елементарните психически предположения, за които говорих по-горе. Касае се за *духовните придобития* – идейни, морални и естетически, – създадени през вековете, независимо на каква основа и по какъв път. Моралът се мени в зависимост от общест-

вените отношения, вкусовете също, идеите още по-бързо – и въпреки това всяка епоха оставя следи, по-леки или много дълбоки върху нашето съзнание. Много, от тях са незаличими, както и да се мени обществената икономика. Те се оформят като *начала*, чиято валидност остава във всички епохи. Тъй героизмът е качество, чиято стойност стои въвн от социалните му побуди и насоченост – ние го апотеозираме и у Ботева, и у княз Андрей във „Война и мир“, който пада в сражението при Бородино пред императора, у pilota на един самолет „Щука“, на барикадата, и едновременно у Майн-Ридовите герои срещу лъвовете в пустинята. В героизма се преодолява инстинктът на самосъхранение. Чувството на хуманност е също неотемливо на нашето съзнание. Може в колониалните войни и революциите да са се избидали стотици с един оръжен изстрел или картечница – и за това да се дият дори исторически оправдания, – обаче няма поет, който да е възпявал жестокостта; Вазов в „Сливница“ възпява не убийството, а победата и тържеството на правдата. Личното достойнство и доблест стават качества именно защото са освобождаване от зависимостта на икономиката и практическата съобразителност; приспособленството в някои времена и обществена не било гордост. Склонността към идеализация (в любовта, към вождовете и пр.) не е била и не може да бъде унищожена в никои обществени метаморфози. Тя е двигател от чисто психически разред. Обратно, поглостта, хитрината и пр. не се е намерил един поет от най-древни времена до днес да ги възхвалява; предмет са само на сатира и хумор. Инак, обществено-икономическите условия могат да осигуряват техния цъфтеж, да ги утвърдяват като добродетели даже. Изкуството тук отхвърля практиката и влиза в противоречие с действащия морал. Тия и множество други

изначални духовни сили усложняват лично човешката и обществена психика, която не може да бъде схваната като надстройка само на мотиви от материално естество. Изкуството, което се ражда из нея – също.

Още по-ясно става, като преминем в областта на естетическите придобития. Онова, което човечеството веднъж е изживяло и въплотило в делата на изкуството, не пропада. Съвършените *образци* на поезията, живописата и музиката, създадени в една минала епоха, стават достояние и на бъдещите: и да искат, те не могат да ги отхвърлят. Върху по-нататъшното развитие на изкуството те действат вече като *оригинални източници* и тласък на постигане. Наистина вкусовете се менят, но да не се мисли, че това става както в техниката: захвърляме старите локомотиви, които са се обвивали в облаци черен пушек и са пухтели като гъски, и ги заменяме с електрически машини, които хвърчат със 120 километра в час. Погледът към нещата, отношението към живота и човека, мъдростта, даже идеалите във великите произведения на класиката, романтиката, реализма и символизма се влияят като живи корени в съзнанието на следващите поколения и създават една почва, чийто химически анализ ще установи много наслоения и комплекси не от материалистичен разред. Те не са бремене на съзнанието, а негов тласък. Те създават известни *критерии* за изкуство – за плоскост, в която се обхваща живота, за начин как да се „отразява“ и за художествена форма. По този път изкуството си изработва своя *специфика* – свои понятия, посоки, мерки и закони – различни от тия на другите човешки дейности: икономика, наука и пр. Тая специфика създава и родството или, по-добре, *проникване на епохите* на изкуството една в друга; точно тъй, както бащата предава на сина и на внуците си известни свои черти на ха-

рактера си; с тая разлика, че бащата тук не умира, а е жив в своите произведения, следователно няма ограничение на времето на неговото духовно влияние. С тъй проникване може да се обясни, че днес ходим в театъра на „Медей“, гледаме картините на Тициан, слушаме музиката на Люли (при Людовик XIII) и се възхищаваме от стъпките и фигурите на менуета. Сигурно нещо от тях има и у нас, хората на XX век (ще видим какво).

Сетне: историята на живописата не е история само на нейната сюжетност (дали царе, работници или светии рисува), а и на развитието на нейната форма: плътност, обем, перспектива, слагане на боите и пр. А формата в пластичните изкуства не е външен признак, а същина. Възхищаваме се от „Тайната вечеря“ на Леонардо да Винчи, един галечен и чужд нам сюжет, защото носи печата на велико *майсторство* на гения. Мъчно формата ще се свърже с икономиката на дадено време. В едни и същи десетилетия във Франция са двама от най-големите и художници: Пювис де Шаван, с неговите фрески в орнаментно-класически стил и сюжетност, и Пол Гоген, с неговите примитиви от остров Таити. Тук, и в много други случаи, и тогаз, и по-рано, и по-късно има в живописата непрекъсната борба, която не може да се мотивира от обществени идеи, а е борба за съвсем специфични живописни стойности, която в края на краищата се върти в кръга: предметност и отвлечение от предмета, анализ и синтез, пластичност и линеарност и пр. Тоя кръг не съвпада винаги с кръга на материалното развитие. Защо например един от най-добрите ни художници Владимир Димитров-Майстора разлага дървесата и образите на селянките на хиляди цветни петна? Дали сам той, роден в с. Шишковци, Кюстендилско, и живеещ постоянно там, да отразява упадъчната идеология и зрителното от-

ношение към света у нашия хайлайф? Или защо Ц. Лавренов рисува Пловдив в стила на старите ни икони – в това време на най-материалистичен мироглед? Нищо няма да разберете от живописца, ако се ограничите да гириш в нея отражение само на икономиката. Ще я разберете много едностранно.

Моцарт, Брамс, Лист не фигурират само в историите на музиката, а и днес стоят в афишите на симфоничните концерти – макар да сме станали толкоз нервни, динамични и борчески. Развитието на музиката мъчно може да се вмести в схемите на историческия материализъм. Деленето на епохи се прави тук по-малко въз основа на обществени идеологии (липсва конкретна сюжетност), колкото въз основа на развитието на специфичните музикални форми: мелодика, ритъм, постройка и пр. И тук, още повече отколкото при живописца, формата е самата субстанция на произведението. Учението за фугата, за контрапункта и пр. не се свързва с никоя икономика, а е наука, която излага закони абсолютни като математиката, както обичат да казват музикантите.

Фактът, че епохите в литературата и изкуствата нямат единна структура, е неоспорим. С тях не се ликвидира окончателно, както с феодалния строй, с абсолютната монархия и пр. Всяка представя развълнувана дълбочина, в която се пресрещат вълни от много предишни епохи – въпреки преобладаващото течение на повърхността. Това не е гола приемственост на едно мъртво наследство, чието назначение е в музеите, а постоянна дифузия между стойности и стремления. Именно при подобна структура стават възможни *възвръщанията* и тъй естествени *заимстванията*. Вярно е, общо взето, какво да се заеме – зависи от идейната и психична насоченост на дадено време. Ще се излъжем обаче, ако навсякъде и винаги гирим тая при-

чинност. Какво е имало в нашия патриархален почти бит и примитивни стопански отношения в периода 1890–1910, което да предизвиква явяването на индивидуализма на Пенчо Славейков или ибсенианските идеи у П. Ю. Тодоров? В предговора си към Яворовите съчинения аз се опитах да свържа индивидуализма с известен социален фон – като резултат на отблъскване на нашата интелигенция от мерзката на политическа действителност – в кръга на лични духовни търсения и самоутвърждения. Сам виждам колко е това недостатъчно. Ако не по-съществена, поне еднаква причина е културната ни закъснялост. Трябва бързо да я преодолеем, да настигнем другите народи; заемаме последните им духовни позиции, без да чакаме съответния етап в общественоекономическите форми у нас. У народите, които излизат късно на историческата арена, културното развитие не е паралелно с икономическото, изпреварва го. И не е надстройка над него. Тук важи друг закон, физическият, за скачените съдове: водата във всички веднага изравнява нивото си. Защото да вземеш една идея – можеш веднага и безплатно, а да създадеш текстилна индустрия – трябва да обективни условия, време и пари. Орем с дървено рало, а интелигенцията ни пренася проповедите на Ницше и в театъра се играят Ибсен и Стриндберг. Същото е с импресионизма у нас. На какво съответства матово-прибуления поглед на природата у един от най-големите ни художници, Никола Петров, и това разлагане слънчевата светлина на трептящи точки? Да не би – на цялостния, ведър, здрав и реалистичен поглед на нашия селянин, който ще ти види дръвчето от три километра? Това е привнасяне на живописен принцип от една чужда епоха, която няма у нас условия за оригинално рождение. Същото е и със символизма в поезията ни. Какво общо имат Траяновите стихотворения в

„Regina mortua“ с господстващата обществена идеология преди Балканската война? Това е явление на съвсем индивидуално приобщение към поетически проблеми в чужбина.

Развивайки мисълта на Маркса за старогръцкото изкуство, на чиято висота „съмнително е дали ще се издигне някога човечеството“, Луначарски казва („Класици русской литературы“, Госиздат, Москва 1937): „Между поема на икономиката и развитието на изкуството няма съвпадение. Това не значи, че развитието на изкуството не зависи от икономиката. Но не трябва да се мисли, че всички линии на нагстройката са паралелни на икономическата линия.“ Това не е обяснение, а само констатация на факта. На какво се дължи липсата на успоредност и съвпадение, което се наблюдава не само при старогръцкото изкуство, но и в други периоди и хиляди случаи?

За да отговори, Енгелс казва (нямам в момента на ръка писмата му и цитирам по А. Лежнев): „Съгласно материалистическото разбиране на историята, в историческия процес определящ момент, в *последна сметка*, се явява производството. Нито аз, нито Маркс нищо повече не сме утвърждавали. Ако някой извърти това положение в смисъл, че икономическият момент е *единствен*, това утвърждение се превръща в нищо не казваща, абстрактна, безсмислена фраза. Едва ли ще се угаде някому, без да стане смешен, да обясни горнонемските изменения на гласните, което разделя Германия, в диалектно отношение, на две половини.“ Не са само гласните, пред които историческият материализъм оттегля своя теоретически мандат. Има хиляди пъти по-големи, по-масивни факти.

Плеханов, основател на марксистическото литературоведение, блестящият диалектик, разработва тезата на Маркса за зависимост на идеологията от икономиката в „последна сметка“, като определя следните пет степени: състояние на производствените средства; икономическите отношения – обусловени от тях; социалнополитически строй – израснал от дадена икономическа основа; психика на обществения човек – в този строй; разните идеологии – отразяващи тая психика. Между изкуството и идеологията при даден социално-политически строй има обаче такъв голям интервал, че необходими са още много степени, за да се свърже с него. Във всеки случай икономическият фактор се ешелонира в такава дълбочина, че връзката му с изкуството и у самите марксиста понякога съвсем се загубва. Тогаз тя трябва да се възстановява с хипотези. Но и те се оказват често пъти безсилни или невъзможни. Не намерих у Плеханова обяснение на тия факти и явления на несъвпадане между икономика и изкуство, които посочих; не е попаднал на тях. Той привежда други примери. Но и между тях има такива, чиято нагстройка не изглежда съвсем солидна.

Преди всичко Плеханов твърди, че непосредното влияние на икономиката върху идеологията се проявява само на първите степени на човешкото развитие. Това е вярно и невярно. Танците на примитивния човек наистина са образно възпроизвеждане на производствения процес, на движенията при работа на полето, както казва Плеханов („Сочинения“, т. XXIV, Госиздат, Москва 1927). Но коя икономика отразява универсалното по значение старогръцко изкуство? В обществото разделено на класи, продължава на друго място Плеханов, непосредното влияние на производствената дейност върху изкуството е много по-малко забележимо. За да се разбере менуещът, съвсем не е достатъчно

познаване икономиката на Франция през XVIII столетие; трябва да се справим с психологията на тия непроизводителни класи, които са създали тоя вид танц; обаче самите тия класи са продукт на икономическото развитие. "Това – добре. Но изчерпва ли се същината на менуета с елегантните фигури и реверанси, които са били обикновение в салоните на френската аристокрация през XVIII век? Защо и днес го гледаме с възхищение на сцената? Защото в него е идеализирано отношението между партньорите на танцуващата двойка: в тънкотата на докосване, грацията на движението и пр. А идеализацията, както казахме, е основно психическо предразположение у човека. Намираме я и в полската мазурка: в рицарските пози и фигури около дамата, в коленичения и пр. Да, но работникът, който цял ден във фабриката сортира заедно с работничката тютюневите листа и я гледа в това полуокъсано облекло, не може да я идеализира; отношенията му към нея са съвсем натуралистични; той няма да танцува менует, за който се иска паркет и кринолини (рокли, издуги като балон), а фокстрот; а безработният – апашки танц. Макар да не е съвсем тъй (човек никога няма да се изравни с животното), нека бъде тъй. Но защо работникът селянин, който също цял ден е на нивата със селската девойка, я идеализира не само в песните си, олицетворявайки я със слънцето и пр. (без да преминава в платонизъм), а и в ръченицата? В нея има не само усилия да се покаже издръжлив, да я надиграе, а и същата предпазливост в „разстоянието“ до девойката? Свенливост, която иде от патриархалните нрави на селото. Но защо днес и в селото почват да танцуват фокстрот? Това е пътят на заимстване в изкуството, за което говорих. Добре, но това заимстване става възможно, защото икономическото развитие поставя селото в контакт с града. Тогаз защо самият

град се връща към *примитива* (не само в танца)? Колкото може да се каже, че фокстротът и уан-стенпът отразяват развитата еротичност в градовете (вследствие съвместния живот между хората и свобода на нравите) – толкова може и друго: че в тях се възстановява виталното начало за сметка на духовното, което е станало много томително, противно на инстинкта на здравина; на това се дължи и лекото облекло, спортът и пр. В същото това време художественият танц се е откъснал от първоначалните си източници и върви по свой път, да изразява отвлечени идеи. Наред с джаза и фокстрота в локалите, на сцената властва „Умиращият лебед“ на знаменитата Анна Павлова или да вземем пример, видян у нас – „Човек и съдба“, тема от Чайковски. В коя степен на зависимост от съвременната икономика могат да бъдат поставени те? В никоя. Спецификата на танца като изкуство създава свои закони на развитие. Отражения от обществената психика ще се намерят, но те не са такива да отнемат автономността на развитието му. В историята на танца едновременно с обществените настроения важи и друг принцип, също тъй елементарен: противоположните, полюсни влечения у човека към телесност – и сублимация на телесното.

Разглеждайки французката грама в XVIII век от гледище на социологията (в кн. „За двадцат лет“) Плеханов излага, че буржоазната грама в усилието си да измести господстващата класическа трагедия се обръща пак към античната. Защо? В буржоазната грама французкото средно съсловие противопоставяло своите домашни добродетели на аристократическата извратеност; но бащата на семейството, при всичката си нравствена почтеност, не внушава героизъм в борбата срещу аристокрацията; героизмът ще се вземе от образите на гревността (не от същите ав-

тори, от които е заемала класическата трагедия). Това е, разбира се, хипотеза, за която сам Плеханов се уговаря в началото, че обяснява нещата „отчасти“ и „без сериозен метод“. Как буржоазията, която погема борба срещу аристокрацията, да няма в своята среда достойни носители на нейния морал и стремежи? По-правдоподобно е да се счита това просто продължение на господстващата доскоро литературна традиция. Подобно връщане към античния свят се среща и вън от всяка традиция, в друго време и условия – XIX век, у Хьолдерлин например (романа му „Хиперион“).

Плеханов не е склонен да признае непосредно влияние на географската среда върху изкуството – макар на едно място като да го допуска. Разглеждайки литературните възгледи на Белински, казва: „Едва ли това влияние съществува в щогоде забележима степен („За двадцат лет“). Колко то е основно, дълбоко и неотразимо – видяхме у Тен. Но Плеханов се отклонява: взема отношението ни към пейзажа, твърдейки, че то се изменя в зависимост от отношението ни към природата, което пък се определя от общото културно, следователно обществено развитие. Пример: XVII век; току-що преживели гражданските войни във Франция, хората при вида на дивата гора са си спомняли за дългите прехвърляния на планините, в гъжг и сняг, за глада, за черния хляб в мръсните гостилници; изморени от варварство, те гирят опитоменния пейзаж – да си отгъхнат; оттам вкуса към подстриганите гървета и пригладени алеи в градините на Версай. Уви, липсва дори остроумието на находчивост, която отличава на други места Плеханова. По подобие на версайските градини е и паркът в Шьонбрун във Виена, без в Австрия да е имало граждански войни и без хората да са наплашени от планините. Стилът тук почива на съвсем друг принцип: тия алеи, изобщо тоя парк е определен от

общата архитектурна рамка. И днес в София може да няма фасадите на Версай, но половината Борисова градина е – изкуствени фигури цветя, трамбовани алеи, изгладени зелени лехи и нарочно създадени перспективи; по-горе, далеч в полето, градината вече преминава в парк. Даже в индустриалните квартали, почернели от дим, и около работническите жилища градинките са рамкирани като картини: де да се развие истински лес? Лесът иска простор, предполага други мащаби. Ала какво общо има всичко това с изследванията на Тена? Той не говори за Булонския лес в Париж или за десетки наши и квартални градини, а за действието на природата, на планините, морето, климата и пр. на една страна върху светоусещането, характера на жителите ѝ и оттам и върху изкуството. Все едно да съдим за днешното ни отношение към природата по дветриите клонки, които туряме в кафеза на птичето. Още по-интересно е обяснението на Плеханова защо след това вкусът се изменя и хората се връщат отново към суровата природа: „Дивият пейзаж ни се харесва по контраст с градските изгледи, които досаждат. („Уморяваме се от цивилизацията, както се уморяваме и от варварството“ – думи на някой г-н Пол). Тук важи *началото на антитезата*.“

Знаменателно: значи Плеханов признава при образуването на вкусовете ни един нов, самостоятелен фактор – пресищането на съзнанието ни от едни впечатления и отпласването му към противоположни. Това е един чисто *психологически фактор*, в който е ключът за обяснение на множество явления и етапи в развитие на изкуството, необясними чрез икономиката. Плеханов приема също тъй и началото на *подражанието*. От какво огромно значение са тия установления, какви широки и дълбоки приложения имат в областта на изкуството – няма сега време да проследя. Не са само

тия психологическите фактори, те едва ли могат да се изредят. Читателят ще може сам да ги отгатва при множеството въпроси, които задавах, и в случаи, които сам ще срещне. Важното бе да се установи, че освен обществено-икономическите условия върху изкуството действат и други самостоятелни фактори (а не – производни от икономиката, както поддържа Плеханов и марксистите).

Съветският автор, фанатичен марксист, Валериян Полянский в книгата си „Вопросы современной критики“ (Госиздат, Москва 1927) разглежда съчинението на съветския професор Сакулин (също марксист) „Наука о литературе“, като спори върху неговия социологически метод. Според него тезата на проф. Сакулин е следната: „Литературата е надстройка, но творческият акт на писателя е дълбок и тайнствен. Литературният живот е органическа част от социалния процес, но в неговата природа са съединени две начала: *необходимост и свобода*. Общият ход на работата на литературния историк се набелязва от Сакулин като изучаване социалната структура на обществото, но непосредното влияние често принадлежи на фактори не икономически; оттук не е далеч до самостоятелност на литературния живот, в който също действат свои литературни фактори.“ Не мога да си набавя книгата на проф. Сакулина, може би намерил бих нови и още по-силни аргументи за онова, което поддържам. Но неговата формула за изкуството „необходимост и свобода“ е блестяща.

Това е еkleктизъм – е възражението. Но не правят ли в известна степен еkleктична и теорията на истор. материализъм уговорките за „неуспоредност“ на литературното развитие с икономическото, за прекъсванията, за антитезата и подражанието и други отстъпления и замъчвания? И цъфването на ро-

зата е един „еклектичен“ процес: не стига само химическият състав на почвата, трябва и въздух, слънчева светлина, да се полива и пр. Различни сили. Още сложен е процесът на създаване художествените стойности, тяхната значимост и историческо развитие. Монистическият принцип, който може да важи в науките, не е напълно приложим за изкуствата.

Заключение: ние не отричаме установленията на историческия материализъм за връзката на изкуството с обществено-икономическата действителност. Сам аз в по-големи работи върху нашата литература съм прилагал неговия метод и приемам тая зависимост като далечен фон. Историческият материализъм даде много опори за разглеждане и оценка на художествените произведения. Но ние отхвърляме тезата му за единствения самостоен фактор в изкуството, който раждал и другите. Изкуството се ражда и живее в атмосфера, пронизана от много флуиди. Проблематиката, която представя то в разните си периоди и дела, е неразрешима само в една плоскост. Към думите на Ленин „има неща, които не зависят от човека и човечеството“, прибавил бих – и които не зависят от икономиката.

V

Косвено това установление разрешава и въпроса за *класовия характер на изкуството*. Първоначално тоя въпрос се поставяше така: понеже всяка обществено-икономическа действителност се строи на противоречиви сили, писателят отразява психиката и идеологията на оная социална категория, на която принадлежи. Колкото и гениален, както и да изобразява живота, той неминуемо – един вид фаталистически! – ще

го представя в аспекти, които утвърдяват обществените тенденции, господство и бит на неговата класа. Той не може да излезе из нейното виждане и насоченост съгласно тезата, че битието определя съзнанието.

Понеже литературата го революцията се е развивала в буржоазния и капиталистически строй, трябва да се ликвидира с нея като ненужно бреме, което дава на пролетарската погрешно отношение към света и отслабва борческата му воля. Той трябва да създаде свое, пролетарско изкуство.

Тая теза, в абсолютната ѝ форма, наистина бе господстваща първите години след революцията в Русия. Невъзможно е тук да излагам куриозите, до които стигна; най-грастично те са изразени в стиха на един пролетарски поет –

Во имя нашего завтра сожжем Рафаеля,
растопчем искусства цветы...

Твърде скоро обаче моя етап на варварско отношение към изкуството бе преодолян. Насреща заставаха великите писатели на древността, на класицизма и на XIX век, които не изглеждаха много разтревожени от яростната атака. Те бяха едно наследство, от което – и да се отказват теоретиците, нямаше да се откажат масите.

Сам Ленин даде знак за тяхното приемане. Това стана по пътя на приемане изобщо на буржоазната наука и материална култура. Цитатите, които привеждам и тук, и по-долу, са често сборни, т. е. от различни места на голямата книга „Ленин о культуре и искусстве“ (Госиздат, Москва 1938). „Какво има пролетариатът? – пита Ленин. – Нищо. Трябва да се вземе целият апарат от буржоазията и да си послужим с него за свои цели. Старите социалисти-утописти си въобразяваха, че социализмът ще може да се строи с

хора, които още отначало се възпитаваха хубавичко, чистичко, прекрасно обучени хора. Винаги сме се смели, че това е игра на кукли, забава на предвзети госпожици, а не сериозна политика. Ние ще строим социализма из този материал, който ни е оставил капитализмът, а не с хора, които ще бъдат приготвени в парници. За нас не са страшни буржоазните интелигенти, а саботьорите. Лозунгът е да използваме обръщането им на наша страна. При нас има много по-лоши представители на буржоазната интелигенция, които се подмазват и присламчват към съветската власт; да се изхвърлят вън и да се заменят с интелигенция, която до вчера още е била съзнателно враждебна нам и която сега е неутрална. Трябва да вземем цялата наука, цялата техника, всички знания, култура и изкуство, което капитализмът ни е оставил. А те са в ръцете на специалистите и в техните глави.“ Клара Цеткин предава, че Ленин винаги е настоявал на приемствеността и възпроизвежда думите му: „Красивото трябва да се пази, да го вземаме за образец, да изхождаме из него, даже ако е старо“ (Сборник „Современная русская критика“, Госиздат, Ленинград 1925).

По този начин приемането на т. нар. културно наследство стана лозунг. Класовият му произход не трябваше да бъде пречка за това. Трябва да се приеме критически, да се види какво носи, да се оцени по същина: дали се влива в потока на общественото развитие, или му пречи; а не – да се съди по външните и фиктивни „класови“ марки. Това преломяване в отношението към изкуството бе правилно и необходимо. Трябваше да се намерят теоретически основания за него. Мога бих да приведа много места от онова, което съм чел, но реакцията срещу първоначалното хаотично отрицание на миналото и предвзетото, догматично разбиране на изкуството ми се вижда най-категорично из-

разено в книгата „Против вульгарной социологии в литературной теории“ (Госиздат, Москва, 1936) на съветския автор М. Розентал, един също фанатичен марксист. „Понятието „клас“ – това е лост, който „литературоведите“ (кавичките са навсякъде негови) привеждат в по-голяма или по-малка скорост, слагайки специфични литературоведски названия, разположени на рубрики: изкуство-феодално-упадъчно, феодално-оптимистично, дворянско-буржоазно, търговско-занаятчийско, буржоазно-низходящо, буржоазно-възходящо и пр. „Литературоведът“ е най-големият познавач на всички тънкости на такъв род „класов анализ“, непогрешим оракул на писателската съдба. Той е великолепен архивар на цялото родословие на писателя и ако писателят е дребнобуржоазен в своето творчество, ще намери в неговия рог, ако ще-би и прадядо му, но някой шивач. Подобен анализ на художественото творчество неизбежно води към унищожение великото значение на класическата литература, неизбежно превръща великите художествени произведения в социалистически трактатчета в защита на тая или оная група дворяни или буржоа. Пушкин се обявява за царски лакей, а Шекспир – писател, който изразява интересите на някаква временна опозиция към феодализма. Вулгарната социология е враг на художествената литература. На нейните представители е дълбоко чуждо чувството на художественост, на любов към най-големите постигания на човешкия гений.“

Премахва се прочее една догма, която още преварително решаваше въпроса за стойността и значението на писателя. Неговата стойност не трябва да се определя по класовата му принадлежност, а по това какво изобразява. Трябваше теорията да се разшири тъй, че да станат приемливи преди всичко руските класици – главно, Пушкин, Гогол и Толстой. Пушкин и

Толстой произхождат от дворянско съсловие, Гогол – из среда на помещиците. Великите техни произведения не можеха да останат само история, да се дигнат в архивата или изучават само в семинарите; по какъвто и да е път трябваше да се приобщят към живите сили и достояния на революцията.

Разцъфва се едно ново изкуство: да се изтегля из писателя само онова, което попада в обсега на историческия материализъм. Той се демонтира, за да се построи наново – едностранно, тенденциозно, – вместо да се обхване в неговата *цялост*. Прочетете статията на Луначарски за Пушкина (в „Классики русской литературы“). Невероятно усилие да се определи великият поет „класово“, въз основа на неговото гравитиране към декабристите – макар Луначарски да признава, че „политиката не е била в центъра на вниманието му“: Пушкин е представител на обедняващото дворянство, на чието място се издига дворянската аристокрация; оттам чувството ѝ на обиди, която се изразява в движението на декабристите срещу самодържавието. И забравя се, че ако Пушкин казва: Россия воспрянет от сна, / и на обломках самовластия / напишут наши имена – в „Медный конник“ величае делото на Петър Велики, а на друго място отклонява всяко подозрение в неговата искреност: „Нет, я не льстец, когда царю / хвалу свободную слагаю.“ Да обясни тая двойственост, Луначарски си служи с чисто индивидуалистически метод: „у Пушкина възниква съмнение няма ли либерализмът да избие в крайности, да се събори това изкуствено построено здание, не е ли безумие да стане революционер.“ Един вид – страх за себе си! Защо тогаз трябва да се изкривява, да се дава такова значение на ранните му стихотворения на политически мотиви? На колцина са известни, в тях ли е величието му? Наистина Пушкин не е аполитичен, но

социалните увлечения у него са били слаби, пасивни (декабристите не са му много доверявали); бил е против крепостничеството и за свободата –

И долго буду тем любезен я народу,
что чувства добрые я лирой пробуждал,
что в мой жестокий век восславил я свободу
и милость к падшим призывал.

но той е пазил – не от страх, а от съзнание за своята мисия – *автономността си като поет* и не е искал да я жертва за нищо. Известно е неговото поетическо верую:

Не для житейского волненья,
не для користи, не для битв,
мы рождены для вдохновенья,
для звуков сладких и молитв.

Пушкин не се е „молил“, а е чувствал и изобразявал човека от всички среди. Той е едновременно и в душата на Евгений Онегин, и на Ленски, и на Петър Велики, на Алеко в „Цигани“, на Моцарт и Салиери, на Дон Жуана („Каменният гост“) на Анчар и пр. В тия именно произведения е неговият гений – всеобхватен, превъплещаващ се в цялата многообразност на живота, подобно Шекспир. Най-вярно е обяснена неговата всеобемност – от Овсянко-Куликовски („Собрание сочинения“ т. IV – Пушкин), който има достатъчно широк социологически подход, без предубеждения. Изхождайки от всестранната чувствителност, която приобщава Пушкина към всеки жизнен образ и го прави да го изживява лично, Куликовски счита цялото му творчество, поемите и драматическите произведения, *обективна лирика*. Само в нея е възможно претворението на поета в толкоз много и противоположни духовни сфери, което го прави класик, а не проводник на класово съзнание.

Тия произведения поставят марксистическата критика в Русия пред сериозни затруднения. Очевидно трябва да се мине към още по-широк критерий. След премахване предубеждението за класовата принадлежност на писателя – да се премахне предубеждението за класовата оценка и на героите. Разглеждайки „Евгений Онегин“, Розентал иронизира ония литературоведи, които представят Татяна „пролет на напредничавото дворянство“, а по-късно като великосветска дама „отразяваща ренегатството на Пушкина и приспособяването му към двора“. Един вид „кубистическа картина“! Розентал се връща на обяснението, което дава още Белински: в една пошла среда, каквато е била дворянството, оня, който не е изгубил човешките си чувства, или се примирява с нея, или си създава свой фантастичен мир, взет от книгите и описанията; преминава пък в „мечтателна пошлост“. Татяна е такава едно изключение в своята среда, тя е подобна на „идеалните девици“, но не възбужда смях, а живо съчувствие, защото „нейната *дълбока, страстна натура заслонява всичко*, което е смешно и пошло в такъв род идеалност“. Разбира се, че в това индивидуалистично психологическо тълкуване („изключение“ от средата, „дълбоко страстна натура“) Розентал намира вложена „дълбоко революционна тенденция“ (понеже средата направила Татяна такава), но тук може вече да не спорим: трябва да се остави марксисткият метод да направи своя компромис между фразата и обратното съдържание.

По-мъчен е обаче компромисът с Достоевски: тук няма връзки с декабристи – намира се определената му антиреволюционност. Тя не може да се прости. От друга страна, „великият инквизитор“ на човешката душа не може да бъде отхвърлен. И това гържи марксистическата критика в смут. Докато по-рано, в „Кри-

мическите етюди“ Луначарски считаше, че душата „крепне в това терзание с вечните въпроси“, на което Достоевски ни подлага – сега, (в „Класику“) отношението му е твърде усложнено и скептично. Достоевски трябва да бъде социологически мотивиран. „Социалното положение на Достоевски го тласка в обществените низини, дава му да изпита горчивото съществуване на унижените и оскърбените; заедно с неговата необикновена чувствителност и способност да страда и състрадава то го тика, в младостта му, към достатъчно ярък протест, към мечта за радикални обществени реформи. Достоевски е бил изпълнен с гняв против социалната несправедливост и тия настроения продължават вулканическата си дейност през целия му живот. Стълкновението му със самогържанието стига най-остра форма. Какво повече от осъждането му на смърт, заменено с каторга.“ Добре. Как тогаз да се обяснят антиреволюционните „изстъпления“ на Достоевски в „Бесове“? Луначарски напуца позицията за класовата обусловеност на писателя и гири причините в неговата индивидуална духовна структура: трябва да се слезе до „физиологическите корени“ у Достоевски; това са неговите епилептически припадъци. Още първия припадък, в каторгата, по собствените му признания, имал форма на „озарение свише“, последвало един спор на религиозна тема и мъчителните и страстни възражения на Достоевски за Бога. „В каторгата Достоевски, който е имал съзнание за своята гениалност и за особена своя роля в живота, с цялото си същество е съзнавал, че самогържанието го изяжда. Той не е искал да бъде изяден. Трябвало е да заеме такава позиция, която би спасила положението му на пророк и не би го водила в конфликти с властта.“ Т. е. както при Пушкина – страх за себе си. „В тия бури и вътрешни спорове се организира основата на

неговата примиреност към самогържанието. Той убива в себе си проклетия материализъм, затрупва го с грамадни камъни. Но под тия камъни нещо постоянно шава и не му дава покой. Той чувства социализма не само вън от себе си, но и в самия себе си. Не трябва да го пусне да излезе из подземието! И ето, иска да го оплюе, стъпче, да го окаля и унизи. В „Бесове“ той стига до изстъпления.“ Сложна психологическа диалектика: да „чувстваш“ в себе си социализма и да бъдеш най-големия му враг! Във всеки случай, важно е, че за обяснение на неговата антиреволюционност се прибегва до лични, „биологически фактори, които необикновено логически произлизали и из социални предпоставки.“ За съжаление каква е логическата връзка между епилепсията, социалните фактори и „озаренията свише“, не е казано. Луначарски говори за „разцепеност“ на съзнанието у Достоевски. Струва ми се, всъщност прикрива разцепеността на собственото си критическо съзнание: да вижда Достоевски само в отношението му към социализма, а не – в жестоките анализи на човешката душа, в разкритията на нейните бездни – в „Престъпление и наказание“, в „Идиот“, „Братя Карамазови“ и др., с които Достоевски влияе върху френската литература чак.

Огромната фигура на Толстой е друг бараж за марксистическата критика. Тъй тежка е нейната рамка, че не можеш я изкърти, с какъвто чук и да удряш: ще се счупи. Онова, с което не могат да се примирят, е нравствено-религиозното му съзнание и проповедта за непротивене на злото. Тая проповед ги гразни, пада като напречна сянка върху масивния бюст на Толстой, която им затуля да видят пълния му релеф. Въпросът за класовия характер на неговото творчество се поставя във връзка именно с нея. В основа на всички разглеждания стои една статия на Ленин „Лев Толстой

как огледало руской революции“ от 1910 г., поместена в сборника, който вече назовах (цитирам пак „сборно“ и със съкращения): „Ако пред нас е наистина велик художник, той би бил длъжен да отрази някои съществени страни на революцията. У Толстия имаме, от една страна – силен, искрен протест срещу обществената лъжа и фалш; от друга – юродиво биене в гърдите: „аз се занимавам с нравствено усъвършенстване“; безпощадна критика на капиталистическата експлоатация, разобличение на правителствените насилия, най-презв реализъм, и едновременно – проповед за непротивене на злото с насилие. Противоречието във възгледите на Толстия е огледало на противоречивите условия, в които е била поставена историческата дейност на селячеството в нашата революция. Крепостничеството натрупва гори ненавист и злоба, стремеж да се пометат старите форми на земевладение, да се създаде вместо полицейска държава обществено на свобода и равноправни селяни. Но селячеството се е отнасяло твърде безсъзнателно, патриархално към това как трябва да завоюва свободата и кои могат да му бъдат ръководителите в борбата за нея. Една част от него е била борческа, но по-голямата е плакала, молила се е, резоньорствала и мечтала, пише прошения и праща ходатаи, съвсем в духа на Толстия. Толстоевските идеи са огледало на слабостта, на недостатъците на нашето селско въстание, отражение на мекотелостта на патриархалното село. Историко-икономическите условия обясняват и необходимостта от възникване на революционната борба на масите и неподготвеността им за нея – Толстоевото непротивене на злото с насилие. Трябва това да се разбере, за да се върви напред.“ В друга статия от същия цикъл Ленин отхвърля мнението на ония, които считат Толстия „учител на живота: – това е лъжа, не от него рус-

кия народ ще се учи как да води делото на своето освобождение. Наистина, диалектична ловкост е да се представи оня, който отрича революцията – огледало на революцията. Какво да отрази едно огледало – зависи обаче какво ще туриш насреща му. Ленин поставя насреща руското революционно състояние и определя Толстия в отношение към него. Другото не го интересува. Може би то се предполага. Това е марксистическата практика – да не се говори за онова, което „предполага“ и което може да е тъкмо най-същественото. Това ли е само Толстой – изобразител на „властни“ в руското село, морализаторът и религиозно-нравственият проповедник? Ако бе това, неговият масив, нямаше да властва в руската литература, и не само в нея; нито Ленин би се занимавал с него. Може Толстой да не е учител на революциите, но той е великият учител на всяко истинско художествено творчество. Той е гениалният художник на руския живот от всички върхове и низини, от всички среди: във „Война и мир“, епохалното произведение на XIX век, в „Анна Каренина“, в „Казаци“, в „Хаджи Мурат“, в „Севастопол“ и пр., и пр. – навсякъде, дотожният му опит е направил да се докосне. Не като Пушкина класичен, той е като него всеобхватен. Творческата му амплитуда е неизмерна; разстоянието между княз Андрей и дядо Брошка или Маряна („Казаци“) е толкоз голямо, че никоя диалектика не може го запълни. Той ги рисува в тяхната жизнена истина тъй *обективно* и непосредно, че между вас и тях изчезва художникът, като че сам сте с тях. Да се говори в тия произведения за класов идеологичен подход, значило би да се събере светлината на слънцето в една цев. Някак страшно е да се приближаваш до него – казва руският критик Айхенвалд. Толкоз е голям.

При Лениновата постановка на въпроса за твор-

чеството на Толстой неминуемо възниква въпросът: как дворянинът, религиозно-нравственият проповедник е могъл да се отдели от (предполаганото) класово-идейно отношение и да даде такива изобличителни картини от живота на руския селянин? Същият въпрос се подига и при Гоголя: изхождащ из средата на помещиците (земевладелци, чифликчи), приемащ самогържавието, той е едновременно и рушител на неговите устои, изобличител на големите и малки герои, които то създава и крепи. Същият е случаят с Балзак: въпреки своя буржоазен мироглед и симпатии Балзак осмива всички тия бакали, борсови спекуланти, адвокати, лекари и чиновници на буржоазното съсловие. Не са ли тия случаи отрицание на теорията, че писателят отразява идеологията на класата, към която принадлежи? Това е един камък, в който съветските литературоведи се блъскат, заобикалят го и не могат да го отместят. Безконечните спорове, противоречията и пр. свидетелстват само, че не е намерен отговорът. Няма да ги излагам – нямат край.

Най-приетата теза е, че между политико-обществен мироглед на писателя и художествения метод, с който изобразява живота, невинаги има съвпадение; те могат да си противоречат. Ето как г. Павлов обяснява това (привеждам цитат, който едновременно може да служи като образец за начина, по който пише, и за формата на неговото мислене): „Художественият образ е диалектическо единство от естетическа реалност, идейно-духовна наситеност и мяра. Нито един от тия три елемента или момента не съставя, взет отделно, художествения образ като такъв; а щом това е така и щом художественият метод не е просто вътрешната закономерност на изкуството, а е осъзната и съзнателно използвана вътрешна закономерност на изкуството, с цел да се постигне художестве-

ната истина и художественото изменение на света, съвършено ясно е, че всякога, в една или друга форма и степен, мирогледните възгледи на автора оказват влияние върху самия метод но, същевременно, не по-малко ясно е, че в своята цялост и именно като художествен метод последният се влияе също така и от особена естетическа реалност, осъществявана в произведенията на даден художник, и от особена художествена мяра и следователно в своята цялост художественият метод би могъл в определени случаи така да се противопостави например на политическите възгледи на даден автор (още повече, че политическите възгледи не изчерпват мирогледните общи възгледи на хората), че между тях да се получи пълен антагонизъм“ (К. 28). Може ли читателят да излезе из тоя словесен лабиринт от 148 думи, наредени без прекъсване? Авторът иска да каже, че общественият мироглед на писателя е едно, а как рисува живота – друго; изображението, т. е. художественият образ е сложна работа, той не е само „идейна наситеност“, ами е и „естетическа реалност“ и „мяра“. Тъй наречената „мяра“ е някакво енигматично понятие, което моят ум не може да отгатне (ще кажа по-году за нея); а естетическа реалност е, според г. П., както видяхме в глава I, именно художественият образ, въплотението на идеята. Как тогаваш художественият образ ще влияе върху художествения метод на изображение, когато методът е нещо *предварително*, процес, а образът е негов *резултат*! И как собствено ще влияе, в какво се заключава конкретно това влияние? Съжалявам, че не мога да дам на читателя някакъв отговор, защото го няма и у самия г. П. Оказва се нещо още по-знаменателно: „Не е изключено художественият метод у даден автор да се противопостави на целокупния мироглед на автора, т. е. да се определи главно или преди всичко от естетическата

реалност и мярата“ (К. 28). Това са нови философски бездни – противоречието с „целокупния“ мироглед на автора – „развито“ в друга целокупна фраза, която запозвам в резерв. Читателят ще се съгласи, че бях прав, когато предложих да оставим г. Павлова на спокойствие и да разгледаме спора в беседа с други автори. Най-подир, мисля, че заслужавам по-друга роля, отколкото – постоянен коментатор на текстовете на г. П.

Въпросът за разликата между метод и мироглед е поставен много ясно в книгата на М. Розентал. Тая разлика се свежда, просто казано, към следното: човек мисли и тъй и тъй; но като се срещне с действителността, може да се окаже, че фактите са други, обратни; ако е честен, ще ги предаде тъй, както ги вижда – макар да противоречат на онова, което е мислил по-рано. Тъй е при Гоголя и Балзака: въпреки помещицкия мироглед на едина и буржоазния на другия – те рисуват своята съвременност в отрицателни чърти; защото тях виждат в нея, а искат да бъдат добросъвестни художници. С такова изображение обаче те рушат не само идеологията, но и господството на своята класа, предават крепостта отвътре. Как да се обясни тая измяна? Максим Горки казва: „Творците на моя реализъм са били преимуществено хора, които *интелектуално са надрасли своята среда* и ясно са видели творческото безсилие на своята класа; могат да се назоват *блудни синове на буржоазията*.“ Ако са блудни синове, които са се върнали, няма какво да ги вземаме за пример, те са разрешили противоречието си. Това обяснение е твърде наивно. По-интересно е извинението на Гогол, защо не изобразява добродетелни и положителни помещици: „Няма да ги измисля от главата си!“

Но може ли в такъв случай да се говори за противоречие между обществените убеждения и художествения метод? Убежденията не са някаква биологична

чърта, която се наследява от дядо или прабаба или се дава от природата; нито са шампи, които някой отлитографирва в главата на човека с анилинови бои, да не могат да се изтрият. Те се създават от наблюдения и преценка на фактите и от фактите се и изменят. Ако аз виждам, че едни се обличат в коприна и фини английски платове, а други в групи; ако едни имат на трапезата си всички лакомства, а други само хляб и лук; или едни целия ден се пребиват от работа, а други цял ден се излежават в шезлонг – и ако се възмущавам от всичко това, – не мога да бъда в убежденията си привърженик на един обществен ред, при който са възможни тия несправедливости. Абсолютно изключено е, психологически е невъзможно. Там, дето ни се казва, че у писателя има противоречие между наблюдение и убежденията му, това противоречие е привидно, фиктивно. Вероятно има противоречие, мъгла в собствената ни глава. Или истинските, интимни убеждения на писателя са други, а не тия, които предполагаме; или не са много категорични, подложени са на колебания. Това е случаят със скептичните и искателни натури – всеки момент техният мироглед следва жизнения им опит. Признанията на Вагнер, Андре Жид, Стефан Цвайг, които Розентал привежда, свидетелстват именно за тая нагласа на мирогледа, за възстановяване на вътрешното единство у художника, а не за противоречие. Остава трето: Толстой, Гогол и Балзак да са изобличавали „своя“ обществен строй с цел да го предпазят от саморазрушителните му сили. Един вид – с педагогическа цел. Наивно.

По тоя път доникъде не може да се иде; убога се само до безкрайни социологически софистики. Валерян Полянски казва: „Мировъзрението е свързано най-тесно с метода. Някога е даже много трудно да се проведе между тях разделна линия.“ Отричайки „сакраментал-

ната формула на вулгарната социология: гениален е тоя писател, който изобразява действителността тъй, както я вижда и разбира само неговата класа, което е карикатура на теорията за класовата борба – Розентал се мъчи да намери друго обяснение. И попада на допустимостта писателят да се развива „настрани от своята класа“, т. е. на мисълта на Максим Горки за „блудните синове“. Но това е ново отрицание на тезата за класовата определеност на литературните явления. Магьосан кръг!... Най-подир налучква правилното разрешение: „Дълбоко реалистическото изображение на действителността неизбежно – иска, или не иска писателят – е *критическо*. То може да бъде ограничено, непълноценно, но критично не може да не бъде.“ Това е вече приемливо.

Остава да се отговори: кои са силите, които насочват писателя към критическо отношение на живота, дори на собствената му класа? Защо може да я разобличава и руши? Защо никой не словослави случаите на алчност, егоизъм, жестокост, лицемерие и аморалност у буржоазията, когато житейският му интерес диктува именно да ги словослави? Отговорът се съдържа в онова, което казах в глава VI, на страница 165: във вековния си обществен опит се установяват (независимо по какъв път) *етично-оценъчни критерии*, чиято задължителност констатираме във всички етапи на литературата. Това става поради факта, че изкуството не се определя само от силите на общественно-икономическата действителност, но и от психологически фактори. Тия норми препречват класовото съзнание на писателя, могат съвсем да го демонтират и да създадат отношения и преценки на действителността, противни на идеите и морални утвърждения на неговата класа. Това е, което в обикновения език наричаме *съвест на писателя*. Тежко на оня, който я

няма. На нея се дължи наблюдавания факт – да излизат из средата на господстващите среди протестни натури; или хора, които са материално привилегировани и имат всичко – да стоят идейно на страната на ония, които се борят за унищожение на тия привилегии (изключвам подлеците, които правят това от „предвидливост“, да се преосигурят; или манаиците – за да печелят „популярност“). На това се дължи, че Вазов, който в националния и обществения ни живот дари моменти и събития, които да словослови в поезията си, може да напише стихотворенията „Планинци“, „Елате ни вижте“, в които дава такива картини на бедността, пред които го хваща „срам“ като „човек“.

Недоразуменията и недоуменията и заедно с тях безконечните спорове се раждат, защото се прави основна грешка: художникът се взема не като *индивидуален*, а като отвлечен или *събирателен обществен тип* – някакъв класово-идеен калъп; той трябва да живее, да диша, да мисли и да чувства като всяка единица от класата си. Формулата, че битието определя съзнанието, която може да бъде приложима само на един исторически план в развитието на човечеството, се довежда до безсмислица. Е, добре, видяхме, невинаги битието определя съзнанието. В изкуството – дори много често – не само не го определя, а съзнанието може да бъде противоречиво на битието. Защото тук важи индивидуалната формация на художника. Тая формация се определя от толкова различни сили, тъй сложна е, срещат се в нейните прояви такива изненади, отклонения и противоречия, че дори психологията мъчно може да ги обясни. Яворов по убеждение бе първоначално социалист, сетне радикал; македонски революционер, от крилото на Гоце Делчев, обществено-активна натура. В поезията си, обратно, затворен е в най-субективен индивидуалистически кръг, поезията му пред-

ставя странна психологическа проблематика; в същия период, когато пише в македонските вестници „Дело“ и „Илинден“, явяват се работи като „Демон“, „Угасна слънце“, „Самота“, „Пръстен с опал“ и пр. Боян Пенев, който обществено бе твърде много наляво, искаше едва ли не мистични приобщения от българската литература, подобни на тия у Мицкевича. Има в тия случаи противоречие между емоционално-духовната и интелектуално-действената натура, което се разрешава само психологически, а не обществено и класово. (Това е съвсем различно от противоречието между мироглед и метод, които са категории от един и същ разред, интелектуален.) Как ще се определи класово героиката на Йордан Йовков в „Кайна“, „Паметният ден“, „Нощите пред Огрин“? Отражение на българския империализъм? Това би било не вулгарен социологизъм, но десеттонна простащина.

Има, разбира се, писатели и поети, у които всичко е веднъж завинаги решено и предрешено, у които няма „противоречия“, които са класово еднозначни – това са програмните писатели. Те са от друг формат. И от друг ранг.

Ала не само истинският художник не може да бъде класово клиширан, като отливък от някакъв общ модел. И героите, които изобразява, ако са жизнено пълноценни, не могат да бъдат изчерпани само в класови чърти. Човек не е колело на автомобил, което се върти около една ос. В неговия характер и действие има много определителности, обществени и индивидуални. „Класовият признак – казва Горки – не трябва да се залепя на човека отвън, като брадавица. Само той още не дава жив, цялостен човек, художествено оформен характер. Хората са различни: този е бърбив, оня – лаконичен, други – наптрапав и самовлюбен, четвърти – свенлив и неуверен в себе си. Писателят живее в няка-

къв център на скъперници, простаци, ентузиастични, честолюбци, мечтатели, весели или мрачни, трудолюбиви или лениви, добродушни, озлобени, равнодушни към всичко и пр. Но и всяко от тия качества още навинаги напълно определя характера; често то се хвърля в очи само защото е скрито по-малко ловко и умело от друго качество. Писателят има право да вземе *кое да е от тия качества*, да го оглъби, разшири, да му придат острота и яркост, да го направи главно и *определящо характера* („О литературе“ – статия, Москва, 1934).

Трябва да идем още по-нататък. Големият писател взима не едничък човек, а от чъртите на множество наблюдавани хора създава *синтетичен художествен образ*. Когато това са чърти, които са се сложили в течение на векове, тогава имаме *универсални типове*, чиято значимост е всеобща и извънвременна. Това са класическите образи.

Като съветва младите писатели да се учат именно от тях, Максим Горки счита че *класицизмът* се свежда към „майсторството“. Ако е само за майсторство, ще го намерим у мнозина писатели: всичко у тях от свършено по-свършено, а не са класици. Луначарски счита, че класици са ония художници, които изразяват „с най-голяма адекватност (покривие), а заедно с това и с най-голяма сила идеите на своята епоха, т. е. ръководящите норми на господстващата в тая епоха класа.“ Свършено погрешно! Молиер изразява не идеите на френската аристокрация и дворцовата среда на Людовик XIV, а тъкмо обратните. Шилеровата поезия и драматургия се носи от пориви срещу абсолютистическия режим. Шекспир отразява не настроенията на господстващата класа в Елизаветината епоха в Англия, а идеите на Ренесанса. Сервантес не хвали, а осмива средновековното рицарство. Пушкин съвсем не е „адекватен“ дворянин.

Класицизмът е тъкмо в обратното – преодоляване на класовата, изобщо на „временната“ обусловеност. Заг проявите, чъртите и действията на човека в дадена епоха и обществени условия класическите писатели откриват по-дълбоки същини на неговото битие, основни влечения и сили в неговата природа. В различните епохи те имат различни форми и степени на въплощение, но ние ще ги открием винаги – у всички класи и при всички обществени и политически строеве. Това е, което ги прави вечни: можем да проектираме върху тия образи от една далечна епоха съдържанията и образите на всяка съвременност. Егун Хамлет може да се таи в душата и на краля, и на буржоата, и на работника, на човека от XVII век и сигурно у тоя на XXV век. Тартюф няма да изчезне, макар да се преоблича в други грехи на лицемерието и вместо молитвеник да носи под мишница евангелие на демокрацията. Фалстаф ще го видим и в аристократическите салони, и в селската кръчма. Гоголевият Чичиков се преобръща в съвременен мошеник, който събира не „мъртви души“, а взема фиктивни („икономически“) полици. В нашата литература Елин-Пелиновият отец Сисой като че е живял хиляди години; мъдростта му е като питей мед – и за буржоата, и за селянина и за фабричния работник, за учени и за прости; под манастирската лоза той е забравил не само класата, но и расото си. Това е действието на класиката.

Г. Павлов обаче не е съгласен. Мисли, че човек може да харесва и живее само с произведения, които изразяват чувства и идеологии само на неговата класа. От ненавист към Гроос и Липс той се опитва да предприеме върху тяхната теория за вчувстването някакво съвсем безрезултатно, парашутно нападение. „Как аз ще изляза из своя личен кръг и ще се вживея, и то посредством статуи, картини, вещи, звукове – във

вътрешния живот на групи, *качествено различни* от мене субекти?“ (Изк. 285). Добре, тогаз ще четем само романи, чиито герои са като нас... Всъщност г. П. бие по-далеч: човек от една класа не може да се вчувства в художествени произведения, в които е изобразен животът на друга класа. Т. е. работниците да ходят в театър само на „Платон Кречет“ и да не гледат „Макбет“, „Дон Жуан“, „Мнимият болен“ и пр., понеже тия образи са „качествено различни“ от тях. И от поетите – да четат Маяковски, може би само. Добър съвет, но би бил още по-добър, ако г. П. сам би го последвал. Предвиждайки за класата някакъв интернат, в който тя ще се възпитава в определени „свои“ произведения, той сам си запазва привилегията да се „вживява“ във всичко – дори в произведенията на най-фините, „упадъчни“ буржоазни писатели и музиканти. Както се видим.

Тая глава може да се резюмира така: понеже изкуството не се определя само от социално-икономическата действителност, а и от други фактори, и неговата класова обусловеност е относителна. Индивидуалният момент във формацията на художника играе огромна роля. Колкото по-пълноценно е едно художествено произведение, толкова повече то излиза из класовата рамка и насоченост. В класицизма тя съвсем се преодолява.

СТАТИЯ ЧЕТВЪРТА

VI

550

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Догматиката за класовата определеност на изкуството не се задоволява само да обяснява литературата, но взема правото и да я ръководи. Основанията са: понеже изкуството е надстройка над социално-икономическата действителност, то трябва да следва промените, които стават в нея – инак ще загуби опорите си, ще увисне в празно пространство. Следователно то трябва да взема участие в процеса на общественото развитие, да го подпомага, да бъде *действено*, активистично, *волево*. „Литературното дело – пише Ленин в 1905 г. – трябва да бъде част от общото пролетарско дело, колело и винт от социалдемократическия механизъм“ (цит. съч., 112).

При мобилизация всичко се реквизира и не е чудно и на изкуството да се възлагат административни и групи подобни функции. Наистина – закрепено на партийния „винт“ – плъзна се „колелото“ по едни релси толкоз прави, че машинистът стана излишен – всеки можеше да кара... Създадоха се, първите години след революцията в Русия, партийни поети и тъй наречените „агитки“ (агитационни стихове). Твърде скоро обаче се видя стойността на тая поезия на партийните лозунги и политическото злободневие. Тя стана просто излишна. Очевидно трябваше да се мине към нещо по-трайно и по-сериозно. Издигна се лозунгът за тъй наречения *нов художествен реализъм*. Читателите често срещат тоя термин и у нас – той е най-големият орден, който нашата марксистическа критика дава на един поет или художник. Какво означава той? Не е ли умало досега реализъм? Не е ли бил художествен?

„Новият“ художествен реализъм е всъщност *социалистически реализъм*. Теорията му е следната: не стига изкуството да изобразява живота такъв какъвто е, в застоялите му форми, както прави „статичният“ реализъм; трябва да се даде и в онова, което го движи, което води към неговото изменение; истинският реалист трябва следователно да познава „точно“ (досконално) диалектиката на общественото развитие.

Едва ли тая програма може да бъде изпълнена, без писателят да е минал курс по историческия материализъм. Но оказва се, че Гогол и Балзак, без да са го минали, дават такива картини из своята съвременност, които са послужили за нейното изменение много повече от други. – Да, е отговорът, но „без да съзнават, те са били диалектици“.

Значи диалектичното съзнание не е толкоз необходим реквизит на художественото творчество. Изобщо, всяка *задълженост към теорията* е бремене за него. Защото тая задълженост неминуемо ограничава обсега на наблюдението на художника, насочва го да вижда само онова, което води към утвържденията на теорията. Цялото произведение става тогаз „надстройка“ над една идея. Диаграма, изпълнена с „подходящ“ жизнен материал. За такива произведения, родени не от непосреден обхват на живота, а от преднамереност да се включи той в известни схеми, известният съветски писател Иля Еренбург в речта си на конгреса на съветските писатели казва: „Вместо топъл, вибриращ живот получава се декларация, снабдена с личната карта на ударника [образцов работник в съветска Русия] и десетки общоизвестни мисли. Гледах един филм, в който имаше всичко, което се „полага“. Опитвах се да кажа, че това е неправдоподобно. Отговориха ми: Моля ви се, това е жив ударник, ние даже си

551

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

позволихме такава смелост ударникът да изпие чашка ракия. А сега почват вече да оживяват разказа за ударника с вмъкване на акуратни любовни сцени. Но манекените си остават манекени, няма да ги превърне в живи хора нито чашката ракия, ни две-трети дозирани целувки, нито скучната порция сълзици. А нашите работници са живи хора, те се трудят, борят се, любят, целуват се, четат книги, фантазират, някога вършат странни неща, ревнуват, с една дума – живеят!“ („Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934 г.“ – стенографски дневници). На същия конгрес, говорейки за усилието на някои съветски романисти да строят герои на една „действена“ ос, да правят волево изкуство, Вяра Инбер казва: „Писателите на миналото не се бояха от недостатъците на своите герои. Те ги снабдяваха с всички човешки качества. Ний, снабдявайки положителните герои с предварително приготвени качества, получаваме *роботи*“ [изкуствено създадени хора в пиесата на Карел Чапек „R. u. R.“, които изпълняват всичко, което „майсторът“ им заповяда]. Иронията ѝ е още по-тънка спрямо ония, чиято „последователност“ на материалистическия мироглед деформира просто фантазията им: „В същото време, когато ние се стремим да превърнем нашите заводи в градини, да раззеленим всяко парченце земя, те се стремят да превърнат всяка градинка в завод. Даже звездите им се струват индустриални искри!“ От теорията на изкуството като резултат на производствения процес изхожда и „вещественният“ реализъм на Лефовците (левият литературен фронт в СССР), който едва ли не изравнява поезията с техниката. „От динамомашината може да се създаде естетически фетиш почти тъй лесно – казва Лежнев, – както от традиционните рози и славеи. И когато ни карат цяло действие да се любуваме на един стар автомобил, ние не

можем да не кажем: гругари, вие сте непоправими естети и доктор Дапертутто сега у вас тъй здраво, както преди десет години. Автомобилите са превъзходни вещи, но направени са да се возим с тях, а не да им се любуваме.“

В никакъв случай не искам да представям тия съветски автори като отстъпници от историческия материализъм. И те, и другите, които по-рано цитирах, са марксиста, които критикуват марксистическата практика в литературата. Но още в тона на тая критика, в остротата и находчивостта на иронията се чувства напорът за освобождение от гнета на теорията – у писателите; у критиците – усилие да разширят и направят теорията приспособима към практиката, а не обратно. Оттам са хилядите уговорки.

Както посочих и в глава III, напразно се възвестява реализмът в изкуството като най-висок негов етап. Шекспир не е реалист: той е и реалист, и романтик („Както ви се харесва“, „Ромео и Жулиета“), и мистичен (сянката в „Хамлет“, магесниците в „Макбет“), и натуралистичен (простаците и пияниците в пиесите му) – всякакъв, според хората, които изобразява, според техния ум и чувства. Ибсен в „Майстор Солнес“, в „Кога ние мъртвите се пробудим“ и пр. е символ, макар действащите лица да са уж хора като нас. В коя категория „реализъм“ – статичен или диалектичен – ще се поставят симфонията на Бетовена? „Старопланински легенди“ на Йордан Йовков са *легенди* и нямат нищо общо с нашата „противоречива епоха“, даже обратно: силата и внушението им е именно в безпротиворечивите стихийни чувства, които ги влекат, в духовната им цялостност.

Нямаше да се оплитаме в такава мрежа въпроси, ако не се правеше опит да се измъкне изкуството из истинската му основа и същина. Забравя се, че то е

познание на живота и действието му върху нас става именно чрез познанието, което ни дава, чрез оценката, която правим – ний сами – върху изобразените личности и събития. Затова отричането на натурализма от г. П. (впрочем не само от него) е просто недоумение. „Натурализмът, вулгаризирайки и довеждайки до абсурд естетическата реалност, която у него преминава в безпринципно, безидейно (!?), пасивно-обективистко копиране на живота, стига най-сетне дотам, че художникът загубва всяка човешка мяра при копиране на действителността и като краен резултат се получават образи, които, колкото и да са детайлизирани и реалистични, не са човешко-художествени (!?) образи, не са човешко-художествено изкуство“ (Иск. 353). Какви са пък тия не „човешко-художествени“ образи, в какво се заключава „нечовещината“ им, която г. П. не може да приеме? Разбирам да се отрича натурализмът за това, че атомизира живота и разрушава, прави невъзможно естетическото отношение към него (превръща го в научно) – но да се отхвърля като безпринципен, безидеен и пасивен?! Значи романите на Емил Зола са „не човешко-художествено“ изкуство? Картините из живота на миньорите, които рисува в „Жерминал“, ви оставят безучастни, не ви засягат, не ви подтикват към нищо? Тогаз още по-малко теориите ще ви раздвижат.

В статията си „От изкуството към живота“ („Златорог“, г. XX) приведох достатъчно примери по какви пътища действа върху нас поезията, музиката, живописата и танцът. Няма да отегчавам сега читателя да ги повтарям. Но искам да ги допълня с още два из „статичния“ наш реализъм, понеже става дума за него. Какво мислите за Вазовите „Чичовци“? Вазов дава „статични“ образи и картини из нашето еснафство, без да го схваща като преходна форма на националната ни икономика, подложена на промени; изобщо с

„обществено-икономическата база“ той не се занимава, наблюдението му е съсредоточено върху външната битова изразност на хора от тая среда, които той типизира с такова майсторство. Действащ ли е новият битовизъм? Действието се получава от отношението, което поетът има към тия инак добри хорица, но с много ограничен хоризонт – в интелектуалното му и морално *превъзходство* над тях. Чувството на това превъзходство именно прави възможен хумористичния му шрих. През него Вазов ни води, без да забележим – забавлявайки ни най-щедро, – *към откъсване от еснафската психика* в общественния живот. (В личния, интимния това откъсване е мъчно; един от нашите най-„действени“ поети в разговор за домашния към ми каза афоризма: „Еснафството – това е класика“.) Фигурите и групите на нашия скулптор Ив. Лазаров са „застинали“, но аз ги гледам часове... Защото „статичният“ им реализъм прониква в дълбоки същности на историческото ни и народностно битие, които художникът ни дава възможност да оценим – за да се съобразяваме с тях или да вземем от тях един тласък.

„Новият“ художествен реализъм счита, че тая оценка е само тогаз резултатна, когато води към утвържденията на исторически материализъм, т. е. когато ни посочва в каква посока и под влияние на какви сили, икономически и социални, се изменя светът. И отхвърля (поне теоретически) дела, които не носят открития и стимули в тая посока. По тоя начин той ограничава сюжетността, рамкира кръга, в който животът да се наблюдава, поставя указатели за отношението на художника, предписва степени на неговото „действие“. Естествено ще претърпява крах, ще се сблъска със „своеволието“ на художника – което иде от неотстранимия инстинкт за творческа свобода.

Разбираме много добре, че тъй изострената гнес

социална съвест и завладяването не само на масите, но и на представителите на най-добрата интелигенция от съзнание и стремеж за коренно обществено преустройство – насочва и поезията, и романа към социална поривност. Новата им тематика и по-голямата жизнена активистичност са естествени и от гледна точка на литературното развитие исторически оправдани. Има в тая посока и в нашата поезия дела искрени и с художествена стойност. Но ние сме против това *лабораторно изкуство* – „оръдие за изменение на света“, чийто метал не издава никакъв звук, защото е чист идеен картонаж.

Същевременно не мисля, че изкуството е полица, която може да бъде предявявана само от един-единствен кредитор – обществеността. И най-високият обществен идеал има като последна цел утвърждението на личността в една по-свободна форма на проява. Личността не е просто цифра в обществените уравнения. В изкуството тя има своята изключителна самоценност. Чрез нея животът намира, както се вижда и от цитатите от Горки, конкретния си и плътен образ, който е предмет на художественото творчество. Е, добре, човек не всеки момент на живота си е обществено насочен. Само машините и роботите са винаги „действени“. Човекът е също тъй „диалектичен“ – и радостен и тъжен, и социално-наелектризиран, и самотно-мечтателен, и оптимистичен, и скептичен. Ще повтора два цитата, които приведох преди две години. Валерян Полянски казва: „Работникът не желае това ограничение на изкуството само в граждански мотиви, и при това за трудещите се. Не може да се ограничи в *тръбно-призивни произведения*. Той иска дълбок анализ на личния живот, на отношенията между бащи и деца, анализ на любовта“ и пр. Още по-добре говори Иля Еренбург: „Нашата литература страда от друга

деформация. Навсякъде виждаме хора само в цеховете и колхозите. Лесовете се обръщат в ултратеатрални кулуси. Защо един ударник да не може да бъде *мечтател*? Кажете за какво мисли той празничен ден, гледайки как тече полската река и как рибите се гонят и изскачат на повърхността? Нима ударникът не е способен да ревнува, да лукавства, да скърби? На стоманолейра може да умре гъщеря му и могат да се посветят на описанието на инсталациите за нагряване въздуха във високите пещи двайсет страници, а на него – два реда, сухи като бележка на ЗАГС“ („Съезд советских писателей“, 183). Личността живее не само обществен живот, тя има и своя интимност, в чиято атмосфера също могат да се крият скъпоценности – цяла гама от най-разнородни и противоречиви състояния, чувства, мисли и виждания, които също са били и са дълбок и вечен извор на изкуството. Никой не може да държи човека винаги в положение на изопнат лък. Идва момент, когато главата ти гръмва от виковете, от активистична и яростна поезия, от лозунги и се отпласва, просто органически – по силата на антитезата, за която говори Плеханов, – към поезията на Лермонтова, да кажем. Връщаш се към един друг елемент на своето битие.

Поезията не е само трактор, а и *изповед*. Тая изповед също може да владее хилядите. Колкото по-дълбок, многостранен и богат е духовният свят на личността, толкова повече изповедите ѝ са по-ценни. Нейните проникновения в историята, във вековния човешки опит, в основните ни влечения, в природата и пр. могат да бъдат отбелязани с художествени дела, чие то измерение е вън от общественото им действие. Никоя теория за изкуството като оръдие за изменение на живота не може отне нищо от жизнената и поетическа стойност на това Яворово стихотворение – ма-

кар природата да не е видяна през амбразура на фабричните комини. Защото по дух, дълбочина и размах Яворов се издига до поетически *универсализъм*.

Когато майска нощ покрие тъжно
с косите си разпуснати земята,
и сълзи като милион брилянти
избликнат и поръсят небосвода, —
тогаз
как дивно се възраждам аз
сред майката природа!
Тогаз и в моите гърди заглъхва
шумът на дневни суети;
тогаз и в моите гърди въздишат
рояк безименни мечти;
и в моите гърди избликват сълзи,
щастлива,
душата ми копнееща се слива
с великата копнееща душа
на майката природа!

Тая *антитетичност* на нашите *естетически* *стремления* ни тласка, след като сме се наситили на социалните проблематики в „Тъкачите“ или „Платон Кречет“ — да подирим „Сън в лятна нощ“ на Шекспира или героичната романтика на „Сирано де Бержерак“, или даже приказното царство на „Принцеса Турангот“ на Гоци; след като тъпанчето ти ще се пукне от маршове, ще идеш да чуеш най-нежния валс или някоя песен от Шуберт.

Действието на изкуството съвсем не е еднозначно. Напразен е опитът да се каптира в улей, който кара механизма на една само централа. И да се легализират дипломите на писателите само на социалистическия реализъм. Известно е, че любимите автори на Маркса са били Есхил, Шекспир и Гьоте. Какво е намирал в „Зимна приказка“, „Хамлет“ или „Фауст“ и

„Херман и Доротея“? Може би великият гръцки трагик за него се е изчерпвал с „Прометей“? Между любимите автори на Ленин са били, освен Шекспир, Байрон, Пушкин — Баратынский (поетът на хамлетовско чувство) и Тютчев (поет на „хаоса“) („Современная русская критика“). Ето как г. П. се мъчи да обясни това: „Факт е, че вкусовете на разните обществено-икономически формации и групи и индивиди са били и са най-различни. Факт е обаче също така, че основоположникът на диалектическия материализъм се е възхищавал както от древногръцкото изкуство, така и от изкуството на Сервантеса, Данте, Рафаела, Шели, Байрона, Гьоте, Щегрина и пр. Робовладелският и капиталистическият характер и значение на тия изкуства (изкуството на Сервантеса, Шели, Байрон; Гьоте има робовладелчески и капиталистически характер и значение?!...) е нещо, което е трябвало да бъде исторически надживяно, отстранено. Основоположникът на диалектическия материализъм всякога е бил за новото изкуство на новата обществено-историческа прогресивна група. Той е знаел и всякога е поддържал, че изкуството на всяка нова формация и група си има свой характер, роля и значение, с една дума, своя закономерност, която именно трябва научно да се установи и определи. Законите са всякога конкретни и относителни, но същевременно в тяхната конкретност и относителност всякога се съдържа и частици от общото и абсолютното и това именно ги свързва“ (Изк. 277). Прочетете тая тирада два, три, десет пъти и кажете разбрахте ли защо Маркс се е възхищавал от „робовладелческите“ и „капиталистически“ произведения на Сервантеса, Шекспира, Гьоте и пр., когато е трябвало да бъдат те надживяни и „отстранени“. И кое е това „абсолютно“, с което те са свързани и което ги прави да живеят?

Сам г. П. счита, че „символистичните произведения на Метерлинк не са престанали да бъдат художествени произведения“. Та изкуството на Метерлинк е *пълно отрицание* на онова, което говори г. П. Метерлинк отхвърля всяка реалност, отрича разума като път на познанието (прочетете „Le Trésor des Humbles“ и „La Sagesse et la Destinée“), отнася ни в сферата на подсъзнателното, на тайнственото докосване на душите, при което единствено се разкрива истината. Действието на неговите пиеси (с изключение на „Монна Ванна“) е такова, че тръгвате из улицата като сомнамбул. Това е изкуство именно на пълния агностицизъм, на мистиката. Би трябвало без колебание г. П. чисто и просто да го отрече като антисоциално и антинаучно. И щеше да бъде, от негово гледище, съвсем прав. Вместо това той философства защо тия произведения са художествени: имали връзка с „музиката“!... (Изк. 343). За да докаже, че изкуство, лишено от интелектуални и *волеви* елементи не е „човешко“ изкуство, г. П. привежда за пример, между другите композитори, Гриз и Дебюси. Техните творения са „най-висшата, най-чистата, най-типичната (?) музика, взета като същинско човешко изкуство“ (Изк. 275). Мнозина от читателите са слушали поне песента на Солвейг (към пиесата „Пер Гинт“ на Ибсена) от норвежкия композитор. Воля към какво откри г. П. в тая ангелически-призивна музика на любовното копнене? Чул ли е той от Дебюси „Следобедът на един фавн“ (по поемата на Маларме), „Море“, „Потъналата катедрала“? Това е най-финият френски импресионизъм, в който няма мелодия, а има само звукови усети за нещата, подобно зрителните впечатления на импресионистите в живописата. О, г. П. е придобил слуха на най-изтънчен буржоа – той се „вчувства“ и живее с най-чистия „естетизъм“ в музиката, който дава „воля“... да седиш в креслото.

Той посочва Вазова, Пенчо Славейков, Йовков, Елин Пелин за големи наши писатели; големи – заради „значителното им обществено-идейно съдържание“. Какво е това съдържание? Вазов – говоря на марксистически език – е изразител на империалистическите домогвания на българската буржоазия, която ни хвърли в две катастрофални войни, предизвика вътрешни разгроми и народни бедствия, засили периода на грабителско натрупване на капитали. Вазов величае тия войни! Той издига лозунги обратни на тия за обществено развитие – лозунги на обществения консерватизъм, изразени в тия „Скромни идеали“: „Дъг, чест, милост, труд упорни / ето ни лозунги нови, / ето здравите основи / на напредък благотворни“. Г. П. трябваше да има смелост да отрече (както направи Г. Бакалов) Вазова като един „реакционен“ писател, а не да го сочи за пример. Известно е отношението на Пенчо Славейков към социалната поезия, която наричаше „спукана цигулка“, неговото презрение към „фасулковците“, борбата му за извоюване на свръхчовека. Йовков апотеозира стихийността на огромната мощ във войната, атаките на конницата („Белият ескадрон“), представяше армиите като видения, а в разказите и повестите си има идеалистическо отношение към живота, позовавайки се на неговите чисто морални сили. Как смее оня, който счита изкуството оръдие на общественпрогресивната класа за изменение на живота, да ни препоръчва писатели, които изхождат от един мироглед, отричащ това развитие?

Откачен веднъж от томовете си, нищо не може спря г. П. да отхвърчи към Яворова и... Траянов. „Характерната чърта на Яворовата поезия от втория период (за него е дума) е своеобразното търсене отговорите на някои основни въпроси на човешкия дух, на едно своеобразно въставане на личността срещу всичко

онуй, което не съвсем сполучливо се наричаше еснафски дух и което обективно имаше корените си в конкретните икономически и социални условия“ („Г. Бакалов – литературен критик“, 58). Г. П. мисли, че като употреби думата „конкретно“, фразата става наистина конкретна. Всъщност тя е мистична сто процента. Какви са тия „основни въпроси на човешкия дух“ – вън от обществено-икономическата действителност? Познава ли той Яворовите „Безсъници“ и „Прозрения“? Срещал ли е негов стих: „Смъртта – не виждам друго в белия живот / на твоите скрижали тайни, о живот!“ – който синтезира (от социологично гледище) целия „втори период“ на поезията му? Къде останала искането му за „волево“ изкуство, „оръдие за изменение на света“? Към смъртта и към „Нирвана“ ли ще се изменя светът?

Още по-изненадващ е пактът за признание на Траянова. „Макар много от неговите стихотворения да са свършено неразбираеми по пътя на разсъдъчното им възприемане (интересно е с какъв друг апарат ги е разбрал), те се отличават с особената си *емоционалност* и непосредствено *заразяваща внушаемост*“ („Бакалов“, 56). И тъй – „емоционалност“ и „внушаемост“, които не се разбират!... Вероятно – „звукове“, „линии“, „чуруликане“ на славейче, според неговата терминология. Чел ли е той Траяновите стихотворения? Та „Regina mortua“ е пълно отрицание на теорията за изкуство като „отражение на обективната действителност“, на „обществено-идейна наситеност“, а „Български балади“ са – непрестанна канонада срещу него.

Г. П. мисли, че „коригира“ Бакалова, като го освобождава от „вулгарния социологизъм“. Преди да успее да направи това, освобождава самия себе си – от собствените си томове...

Той попада в един „чувал“ (да се изразя с термин

из сегашната война), спасението от който е или унищожение на теориите му, или бягство от фактите – което намери по-удобно за себе си.

Веднага можем да излезем из тия конфузии, щом престане да ни владее фанатизмът да следваме отвлечени догми. „Човешко“ е всяко изкуство, което ни дава познание. Познание на *жизнени стойности*. Тия стойности са разнородни, не могат да се унифицират. Действието на изкуството е не само в осъзнаване и насочване на социалния човек, но и в разработка на индивидуалната личност: в разширение на чувствения ѝ опит и в приобщаване също към идеи и съчини, които са вън от обществената ѝ практика.

VII

Задачите на *литературната критика* марксизмът свежда до определяне обществено-идейната обусловеност на изкуството. Първата работа на критика – казва Плеханов – е да намери социологическия еквивалент (равноценност) на дадено произведение. Това значи – да се установи каква обществена психика отразява и по-нататък – икономическите условия, над които тая психика се явява „настройка“. Художествената оценка иде след това.

Видяхме в глава VI [IV] и самите марксисти признават, че културното развитие невинаги върви успоредно с обществено-икономическото, може да го изпревари, да се откъсне от него и пр. Диренето на социологическия еквивалент няма да доведе в такива случаи до резултати. Видяхме също, че влиянието на обществената икономика върху изкуството не е пряко, а косвено, през много степени, в случаи – съвсем далечно. И още: изкуството се определя също и от други факто-

ри – географски, племенни, психологически, – а проникването на културните епохи още повече усложнява неговата определимост и характеристика на индивидуалните му прояви.

До какви резултати може да доведе пренебрегването на тая сложна причинност и изтикването на преден план „обществено-икономическата база“? Видя се – от примерите в глава VII [V] – начина, по който съветската критика разглежда Пушкин, Достоевски, Толстой. Чел съм доста много „социологически еквивалентни“ критики; напоследък – и тритомната „История на западноевропейската литература“ от проф. Шилер, написана именно с метода на историческия материализъм. За оня, който е що-годе ориентиран в литературата – нищо; тя може да му даде нови погледи за нейното развитие. Но оня, който чака да се научи и се ориентира от нея, ще получи твърде едностранни представи и често превратни оценки за авторите. Взема се от тях онова, което е интересно за историко-материалистическите тези, пренебрегват се съществени страни, редуцира се творчеството на писателите до значения, които не изхождат от един цялостен обхват и проникване в личността. Още по-блестящ пример за схематична критика е книгата на А. Смирнов за Шекспира, за която споменах другаде. Турена е в действие невероятна изобретателност да се изкарат всички Шекспирови пиеси и герои „социологически еквиваленти“, т. е. продукти на тия и ония обществено-икономически условия, сили и категории. Като четеш, ще помислиш, че Шекспир е писал пиесите си в някой семинар по марксизма, със задача да докаже неговите тези за изкуството. Доказани са, но с цената на... извадена е душата на героите.

С подобна „доказателна“ амбиция са написани и две рецензии на г. П., които той особено ни препоръчва

като образци на критика. Добре, да ги прочетем. В едната г. П. привежда писмото на Енгелс, в което той обяснява защо героите на Ибсена, макар да са из гребната буржоазия, са с характер, инициатива, самостоятелни: защото норвежкият селянин никога не е бил крепостен и норвежкото еснафство се различава от немското бюргерство (Тему, 38). Разбира се, ще приемем, че е тъй. Що от това? Защо Ибсеновите пиеси бяха приети най-добре в Германия, в страната на „бюргерството“, собствено от там преминаха и в останалите страни? Разобличението на обществените лъжи, на семейния морал, стремежът към духовна автономност и пр. са общи на цялата европейска литература в края на XIX и началото на XX век и достигнаха крайната си формула у Щирнера и Ницше. Напразно се взема само „Народен враг“, „Погнори на обществото“ и „Нора“, за да се изкарат – по пътя на превратни тълкувания – техните герои със „своеобразен, вътрешно противоречив демократизъм“ и пр. Тяхната непримиримост с фалша, свободолюбието им се разрешава в утвърждение на един краен индивидуализъм, изразен в известната реплика на Щокмана „Силният е – който е сам“. Тоя индивидуализъм в „Бранд“, една от най-характерните пиеси на Ибсена, се изражда, става сатаничен – Бранд проклита и майка си дори. Чудовишно! Ако Ибсен „не е успял да завладее сърцата на най-левите социални слоеве“, като Пушкина, не се дължи на това, че не е бил тъй „прогресивен“ колкото него; ако е за прогресивност, протестност и пр., той е много по-прогресивен от Пушкина (препоръчал бих на г. П. книгата на Едгар Щайгер за новата грама). Не завладява сърцата, защото е сух, рационалистичен, героите му са някакви идейни схеми, непълнокръвни, всяка дума, която казват, е хиляди пъти намислена от автора.

Още по-наивно утешително е авторското самодоволство на г. П. от статията му за постановката на Шекспировия „Отело“ у нас. Отело не бил само ревнивец, а и генерал на Венецианската република, герой, който завладява земи, впуска се в авантюри и приема рискове; затова, въпреки жестокостта и славолюбието му, е уважаван (Тема 27). Добре, разжалвайте Отело, отнемете му генералския чин, снемете гласните му, нека не е спечелил ни една победа, да бъде просто мъж на 35–40 години – какво губи трагедията? Тия ли му качества са дадени като неин двигател, социалното му положение ли е, около което се създава драматическият конфликт – или ревността му, достигаща до пароксизъм? Герой на „Отело“ може да не бъде Отело, може да бъде и гневен човек. Разбира се, мащабът на неговите страсти предполага и личност с духовна изключителност, но тая изключителност не е необходимо да се проявява в битките и храбростта. Дездемона също не била само влюбена девойка, а и „еманипирана жена, дете на своето общество и време“. То се знае, че ще бъде дете на своето общество и време, няма да бъде родена в 1941 г. в Сопот. Що от това? Всеки човек е син на своето време и среда. Не са историческите признаци съществено в Шекспировите пиеси; те са само колорит и фон. Както „Хамлет“ се играе на някои сцени във фракове, така и Отело може да бъде бръснат и Дездемона с подстригана коса и гървени точета. Това е класицизмът – всяко време влага в неговите образи своята форма. Г. П. се е толкова театрализирал, че не харесва и декорите в Народния театър – били „извънвременни“. Та това е именно универсалността на класическите произведения – външната, етнографска рамка не е важна. Пиесите на Шекспира се играят на опростени декори, условни, с една завеса само гори; а в негово време къде става действието се е оз-

начавало с една табела само (не е имало тогаз проф. Дюлфер да направи сцена с подвижни вагони и пр., за да се нареждат 20 и повече сцени). Не, г. П. иска да се издигне на сцената палатът на дожите от карарски мрамор, да се прокопаят канали, да се проведе Искъра и да се пуснат гондоли, за да не бъде декорът „извънвременен“, да се убеди, че това е Венеция, а не село Сеславци. За „Змейова сватба“ от П. Ю. Тодоров сигурно ще пожелае да му се донесе на сцената Стара планина, за да се развива действието в „конкретно-историческа обстановка“.

В такава хумористика се изражда у г. П. теорията за социологическия еквивалент. Разбира се, никога не може му забрани да иде в театъра с „Материализъм и емпириокритицизъм“ в ръка и да прави при всяка реплика и жест на Отело социологичните си диагнози. Но да не се изненада, ако види г. г-р Чолаков, разтворил някое съчинение по психопатология, да дири не социологичния, а груг еквивалент – психологичния, и да изкара Отело просто луг, който трябва да се прибере в клиника, а не да се оставя да души любовниците си; а Дездемона – глупава девойка (свършили се мъжете!) и да ѝ предпише бром за отрезвяване от любовта ѝ. Точно тъй, както изкара Кирил Христова и Яворова психопати (нормални ще останат, види се, само безгарните).

Не на едно и две места г. П. говори против абсолютизиране на нещата (превръщането известна черта в единствена, най-съществена). Без да съзнава, човек понякога говори тъкмо за онова, което му липсва. Г. П. именно абсолютизира обществено-икономическите отражения в изкуството. Изтегля най-тънките възли на художествените произведения с икономиката, за да впримчи в тях автора. Авторът по тоя начин се превръща в чуел, получава идейната форма, ко-

ято той му дава, а не, която сам има. Това е органическият порок на неговото отношение към литературните дела. Той няма възможност да го види, защото хората са за него включени в предварителни социални категории и съществуват в и чрез тях. Могат да се радват, да скърбят, да се възхищават, да викат, да плачат, да се тръшкат – важно е не за какво се радват и плачат, а че се радват и плачат „както такива“, т. е. социалният етикет, който трябва да се сложи на смеха, съзвизите им, погледа им и пр. Като гледам каква настойчивост гирят някои икономически да обуславят героите – като най-велика мъдрост, – да ги превръщат в „продукти“ на икономическите условия, иде ми понякога да извикам: – Е, добре, чухме, разбрахме, че човек е химически състав от белтък и жълтък, че всичко, което върши, към което се стреми, за което се бори, което страда, обича, мечтае е надстройка над материалната му природа, влечения, инстинкти. Но поне когато сме в операта и слушаме арията на Вертера преди самоубийството му, махнете се с вашите биологични и социологични експертизи, които ще изкарат отчаянието на Вертера неудовлетворен полов нагон, оставете да слушаме музиката на Масне!

– Това е вулгарен социологизъм – протестира г. П. – аз не поддържам социално-икономическата зависимост като единствен признак на художественото произведение. О, да, забравих, той поддържа и следното: „Изкуството е обществено-исторически обусловено и значима, групово в груповите общества, културно-идеологична проява, която се изразява в производството (творчеството) и *потреблението* (съзерцанието) на наситени с определена човешка идейност-духовност (!!!) по определена човешка мяра естетически реалности“ (Изк. 391). Т. е. поддържа и някакъв *консумативен елемент* в художественото произведение. Из-

куството е потребителен „продукт“. Не е известно само дали от първа необходимост и важат ли за него купоните.

По-важна е обаче *мярата*. Какво е „художествена мяра“? Какво е – питам наистина и аз? Какво е – пита се и сам г. П. „Просто мярка ли е тя, или просто форма? Качество, непосредно битие, субстанция ли е мярата, или е отношение, количество, закон? Един път тя е „определена, вътрешно присъща на човека като човек, а не като животно (!!!...) мяра, без която не ще се формира по законите на красотата“ (Изк. 375); друг път е „закон, по който нещата проявяват своята дълбока (?) и абсолютна (!!!) същност в и чрез своите относителни и външни прояви“ (Изк. 378); трети път е „чувствата или по-скоро отраженията и ответните реакции на хармоничност, на мелодичност, на съзвучност, на ритмичност, на жизнерадост“ и т. н. (!!!) (Изк. 378); четвърти път е изразността у писателя на неговата „епоха, народ, група, прослойка и личност“ (Изк. 385); накрая оказва се, че мярата не е никое от тия неща поотделно, а е всички тия неща заедно – тя „не означава нито просто форма, нито просто техника, нито просто индивидуалност, оригиналност, гениалност, нито най-сетне просто художествен метод и похват. Тя е дълбоко диалектично свързана, неразкъсваема, неотделима от естетическата реалност и от идейно-духовното (идейно-духовното?) съдържание. Без това не е мяра, реална и конкретна мяра, а е абстрактна, пуста, празна, мяра въобще, мяра в себе си, мяра за себе си“ (Изк. 385). На тоя схоластически жаргон са написани десетина страници. Десет енциклопедии читателят да вземе и да разгадае какво е мярата! Не-що като библейското мене-теке-фарес. Може да се предполага, че мярата е художествената реализация, естетическият вкус и отношение на дадено време и

пр., но – каквото и да се предположи, рисковано е. Г. П. ми забранява да слизам до тия дълбочини, понеже не съм притежавал неговия диплом. Струва ми се, преди да измервам нашите „гносеологически ерудиции“, добре е просто да се научим логически и ясно да мислим. А още преди това е необходимо – да прочитаме това, което даваме в печатницата.

В надежда да разбули някога тайната що е мяра можем да продължим – без особено съжаление, защото от трите „елемента“ на художествения образ тя стои на трето място, не е най-важната. Първа, *определяща* роля играе идеята. „Обществено-идейно съдържание“, „идейна наситеност“, „обективна социално-историческа определена и значима истина“, „конкретно обективно-социално значение“ – тия термини, в разни вариации, се повтарят като основно означение и изискване на изкуството.

Няма да поставям г. П. отново в неудобното положение да установява общественно-идейната наситеност в резбите на нашите стари майстори, в македонските шевици, в музиката, във Вазовите „Японски силуети“ и пр. Тоя спор го приключихме в глава IV [III]. Въпросът тук е за литературната критика. Обратно на г. П., аз твърдя, че първа нейна задача е да се установи дали едно произведение е художествено; след това ще разгледаме идеите му. Щом няма художествена стойност – преситено може да бъде с идеи, няма да се занимаваме с него като произведение на *изкуството*, ако е толкоз умно и дълбоко, ще го препоръчаме на г-да социолозите, философите, икономистите и ще предоставим тям възможността да го анализират и се възхищават от него.

– Това е чист формализъм, естетизъм, мистика! Изкуството по тоя начин се превръща в „звукове, линии, цветни петна, фигури, ритмически комбинации,

лични чувства“ (К. 132) – следва серия думи, които се застигат, без да държат сметка къде попадат. Има наистина формализъм, но той е във фразите на г. П.; те действително са набор от „звукове“ без определена мисъл. По пътя на каква логика от изискването едно произведение да бъде художествено се стига до твърдението, че това значи да бъде празно, безсъдържателно?! Вероятно г. П. си представя художествената оценка – просто четеш, без да обръщаш внимание на съдържанието, и тъй, само по епитетите, по чаткане на римите, може би само по шрифта или по изгледа на корицата – отрязваш... Очевидно бърка *възприемането* на едно художествено произведение с неговата *оценка*. Възприемането е винаги цялостно, то обхваща едновременно и съдържание, и форма, и идея – както са дадени те и в творческия процес. Но още при четенето се решава и съдбата на произведението: като видиш, че героите са марионетки, които нямат свой живот, а се движат с конци от автора; когато не чуваш от тях ни една жива реч, а изкуствени диалози и мъдрувания; когато вършат неща противни на всяка човешка психология; когато авторът се занася, превзема се и постоянно се тика между тебе и героя, за да препоръчва себе си; когато четеш, четеш, а никакво откритие не можеш да направиш на това, което четеш, в действителността, защото авторът очевидно няма никакво жизнено наблюдение и опит; когато думите му не улучват никоя същина и характерен признак, а се въртят около нещата, без да могат да ги означат; когато изразява най-банални чувства и най-банално описва природата; когато много приказва, а нищо не казва и още хиляди такива „когато“ – тогава оценката е готова: това е *съчинителство*. Затваряш книгата с облекчение, че си се отървал от един досаден автор. Тая оценка е най-безпощадна – защото е не-

посредна и фатална – защото ликвидира с възможността на автора да спекулира с голи „идеи“, да прикрива липсата на непосреден живот в произведението си и липса на талант у себе си с тях. Предупредителната роля на тая оценка е неоспорима. Тя е първата санкция, която едно произведение получава – от критиката или от читателя. Има случаи, когато тая санкция следва още от първите десет страници или реда. Например като прочетете моя словослагателски набор:

Слънцето натискаше с яки ръце вратовете им и вливаше жадни устни в гръгта на Шейма. А Шеймините очи бяха забили нокти в небето („Сегем позачи за Господа“ от М. Минев)

виждате, че това са позачи на глупостта, които още авторът има гързост да поднася чак на Господя. Ако попаднете на това пасажче:

Членовете на това общество си приличат: курсят на живота им е неизменен, един и същ. А онова, което би могло да бъде такувано като разнообразие, почти не съществува: разстоянието от деня до нощта е заличено („Дни и нощи“ от Вичо Иванов)

ще затворите книгата на този 2-и автор, иначе известен със социалната си ярост, за да пощадите себе си от яростта на безсмислието; 2. П., разбира се, може да продължава да прави сонди на идейните му дълбочини. Тия няколко стиха:

Наг слабата ти –
 завинаги
катурната –
навеки ще виси
 императива строг:
проклет
ще си –
навън

от Златороз,
ПЕН-клуб [а от Писателския съюз?]
и прочее.

са достатъчни да се определи не само социологичният, но и поетическият еквивалент на стихотворението.

Затова с подобни произведения ние не се занимаваме – освен когато се гига много шум около тях и се прави опит да се налагат срещу други, с истинска художествена стойност. Същото правят и Плеханов, и Луначарски, и всички съветски критици – гържат да подкрепят своите тези с гениални автори, макар да не покриват напълно или никак техните идеологии; а не с посредствени автори, макар да са „идеологично напълно издържани“.

— Но „де е критерият, с помощта на който критикът решава дали писателят е талантлив или не“ — пита, съвсем небинно, г. П. (в. „Заря“, бр. 5934). Уви, обективен критерий не е още измислен. Ако беше измислен, всеки щеше да може да бъде критик, както всеки може да стане инженер, лекар, адвокат, професор, стига да си даде труд да учи. Критерият го е посочил съветският автор Корнелий Зелински в своите „Критически писма“: „На критика е нужно едно просто нещо, но което не се среща често — *художествен усет*.“ Тоя усет не се добива във факултетите и не се удостоверява с диплома. Той лежи в психическата и интелектуална изостреност на човека, в неговата способност да възприема и прониква, в точността на попаденията му, в инстинкта да чувства веднага фалша, в активността на фантазията му и пр. Всичко друго, което е и трябва да бъде критикът — може да се *научи*. Усетът — не. Критиката е *дарба*, както е дарбата на поета и художника — с тая разлика, че е много по-осъзната, култивирана и многостранна. Поетът може да бъде и един първичен човек, критикът — никога.

Рядко обаче художествената оценка е тъй елементарна и може да се прави тъй лесно, а *prima vista*, както в приведените три случая. Обикновено трябва да се навлезе в същина, за да се установят идеите, чувствата, отношенията на писателя. Невинаги са те отбегнъж отгадаеми, могат да бъдат дадени в трудни поетически комплекси, чието разплитане да постави на изпитание и най-опитния. Критикът трябва да намери ясните им формули и въз основа на тях да възстанови онова, което се казва светоусещане или мироглед на поета. Явно е колко култура на духа, обхватност и способност за претворение в чужди светове трябва да притежава. Има мъчни автори, като Яворов, не едностройни, творчеството на които има своя особена вътрешна диалектика; трябва да се овладеят нейните закони – иначе ще бъдат необясними разните „етапи“ на неговата поезия, невъзможен цялостният му образ. Дълбоко аналитична в началото, работата на критика става след това конструктивна. Това построяване на художника е едно лично *творчество*. Разкривайки автора, критикът неминуемо откроява и себе си – своите усети за нещата, комбинативна способност, проникване и фантазия. Затова Монтегю казва: „Критиката е десета муза“ (цит. по Брандес, т. IX). Естествено, ще бъде „субективен“. Обективен критик аз не познавам. Сигурно би бил най-безинтересният човек на литературата. Субективен не значи произволен или глупав, тъй както не значи и за поета. Значи само творчески индивидуален. Инвенцията е едно от основните му качества. Тя е, която го приравнява с човека на изкуството. Затова литературните епохи са означени с имената не само на великите поети, но и на великите критици. Има само едно учреждение на света, което не признава това – Българската академия: там има представители на археология, филология, минералогия, статистика, финанси, право, про-

фесори, писатели, живописци, музиканти – на литературната критика е наложен остракизм.

Всичко това е доста далеч от оная представа за литературна критика, която иска да ни внуши г. П. Не тя ще ни служи за образец, а оная, за която говори И. Лупол на конгреса на съветските писатели: „Мисля, че ако се обърнем към *класиците на литературната критика*, това ще бъде щастие и за критиците ни, „и за художествената литература“ („Съезд“, 258). Ще се учим, прочее, от Сент-Бюв, Белински, Лесинг, Брюнетер и др.

От Плеханова ще вземем онова, което трябва, и ще го прилагаме там, дето е възможно, и в степен, доколкото е необходимо. То се знае, че не можем определи напълно Ботева, без да знаем политическото и икономическо положение на българите под турско иго и онова, което запали революционните борби; не можем мотивира Вазова, без да излезем из патоса на следосвободителната епоха и усилията за устройване на българската държава; Славейков ще ни остане чужд и Яворов непонятен, ако не си обясним кое отпласна интелигенцията ни срещу обществото и я направи индивидуалистически-искателна; ще се изненадаме от съдържанието и формите на голяма част от поезията ни след войните, ако не се обърнем към септемврийските събития, към влиянието у нас на комунизма, също и на съветската литература. Тия зависимости е лесно да се установят, много явни са – и не в това е въпросът. Въпросът е – родените в тия епохи и свързаните с тия условия писатели какво собствено носят, доколко са техни поетически изразители, доколко творчеството им не е идейна нагласа, лесна практика на литературно интелигентни хора. С една дума – доколко са изразители на оформена *творческа личност*.

Творческата личност е единственият законода-

тел в тая област. Историята на литературата и изкуствата е отбелязана с нейните имена. Всяко име тук е един свят за себе си. Свят, в който е отразена действителността на нейния чувствен и идеен плам. Там действителността добива нов облик. Тя се *персонафицира*. Не само защото става конкретна (изразена в единични лица, събития и отношения), но и защото отразява *индивидуалния* мисловен, реактивен и фантазен строй на художника. Ако този строй по нищо не се различава от нашия и на всеки друг човек, тогава нямаме изкуство (спомнете си примера на Гьоте с мопса). Защото изкуството не може да бъде банално. Десет професори могат да четат еднакви лекции по един предмет десет семестра – нищо; но ако двамата поети изразят едно чувство, опишат едно събитие или дадат един пейзаж по един и същ начин, няма място за двамата – едина или другия! Кого ще предпочетем? Тоя, който има повече *призивна сила* да оживи действителността, да ни увлече в своето чувство – поривно или съзерцателно, – тоест, който в своето изображение, изповед или порив има власт да ни накара да виждаме като него, да ни претвори в себе си.

Истинският художествен творец е единствен, неповторим в аспектите на живота, които ни разкрива, в своите усети за нещата, във фантазията, в своя стил. Всичко това е – неговият *духовен ритъм*. Той е неговата най-дълбока истина и неговата тайна. Напразен е всеки опит да го насилваме да излезе из този ритъм, като му предписваме други чувствени или идеологични строеве, на които да премине.

Големият художник и поет отразява своето време или една същина от него – даже когато изразява, както в лириката, себе си. Съвременността е най-пълноводният и свеж източник, от който може да черпи. Но ще черпи *със свой* кривач. Откъде? „Най-верният

указател – говори Белински – е неговият инстинкт, тъмното и безсъзнателно чувство, което често е и цялата сила на гениалната натура: струва ти се като че върви напосоки, а отива тъкмо там, гето трябва“ („Сочинения“, том XI).

VIII

Номерацията на тая глава – десета [VIII] – показва, че ще приключим. Но още преди да дочака края, г. П. е изгубил търпение и решил да ми отговори. В бр. 5934 на в. „Заря“ той се опитва да се изтръгне из една-две от многобройните клещи, в които сам се е поставил. Уви, нещастен опит. Наново и още повече се вцепва в тях. Това е толкова очевидно, че едва ли има нужда да го показвам; но ако би трябвало – може, много лесно и бързо. Признак на обръкването му е тоя субективен образ на обективно засегнатото му честолюбие: той ми отправя епитета „куче, което не знае да лае“. Добре, щом е тъй, мисля, че мога да разчитам на справедливостта на читателя – да ме освободи от обещанието, което дадох в началото – да бъда салонно учтив – и да ми възвърне свободата да назовавам нещата по-точно.

Дума вече става за практиката на „Златороз“ – доколко тя е съчетана с онова, което изложих. Тук настъпва истинската катастрофа на г. П.

Едно от основните правила на стратегията е – да познаваш противника си. Г-н П. счита това излишно. Той говори за „Златороз“, без да е чел нищо от него. И когато му обръщам внимание на тоя дребен факт, той се сърди. Разменили сме си ролите: вместо да се обиждам аз – туря си маска на обиден той. Никой няма защо да се сърди за собствените си постъпки и за собствения си ум.

И тъй, въоръжен с една-единствена книжка 3-а от годишнина XX на „Златорог“, г. П. „определя“ отношението на „Златорог“ към българската литература и изкуство. Това прилича на някакъв фокус: – Господа, вижте тук 200 монки! Раз-два-три – само една! Де отидоха другите?

Статиите от тая книжка, на която г. П. се позовава, са на Боян Пенев, проф. Венелин Ганев, Кирил Цонев, проф. С. Казанджиев, Й. Бадев и Петър Йорданов. Не искам да отнемам възможността на последните трима сами да отговорят, толкова повече че статиите на г. Казанджиев му е станала известна не от „Златорог“, а от книгата му.

Съмнявам се, че г. П. е чел статията на Боян Пенев „Превръщанията на бай Ганю“; вероятно е да се е осведомил за нея от брошурата на Ив. Мешев; инак щеше да попадне и на другата негова статия „Литературните отношения и оценки на Алеко Константинов“ и би бил по-подробен. В тая статия Боян Пенев отхвърля мнението, че бай Ганю изразява качествата на българина: той не е национален наш тип, а тип от всеки културно закъснел народ, каквито ги има и в чуждите литератури; твърди, че бай Ганю не е още съвсем преодолян и в съзнанието на своя автор; иронизира ония, които се гордеят с него, защото виждат в неговите черти себе си; най-подир отрича едно по-дълбоко духовно искателство у Алеко. Спорил съм с Боян Пенева не само за Алеко, но и за Вазова, и за „Основни черти на днешната ни литература“. Но един човек от неговия духовен ранг може да има пълната свобода на мнение, защото то ще бъде интересно и когато е погрешно. Когато говори за Пенева, г. П. дължи добросъвестно да се запознае с него, да прочете методологическата му статия „Насоки и цели при проучване на новата ни литература“, а след това четиритомната „История на българската

литература“ – за да види в каква система и в какви зависимости я разглежда: обществени, исторически, политически, икономически, културни и пр. Разбира се, ний разглеждаме Алеко Константинов другояче, достатъчно бе г. П. да прочете статиите ми „Бай Ганю и идеята за родното“ и реферата за книгата на съветския академик Державин. Но какви формалистики изобретява г. П. в отношението на Б. Пенева? На коя позиция ще отстъпи, ако му открия, че... Максим Горки има същото отрицателно отношение! В сборника си „О литература“, който цитирах, стр. 79, Горки казва: „Издадена е книгата на българина Алеко Константинов „Бай Ганю“. Предговорът я препоръчва като най-популярната книга на българската литература. Ако е истина – това е *твърде печално*. Не ми се вярва никак, че именно тая книга е най-популярната в една литература, дето са работили Вазов, Пенчо Славейков, П. Ю. Тодоров и други високо таланти хора.“ Да не би Максим Горки да е застъпник на естетическия формализъм?

Другата статия от книжката, на която строи своите фрази г. П., е на Кирил Цонев „Нашата живопис в нови насоки“. Разглежда проблемите на модерната живопис: пространство, маса, колорит, обем, конструкция и т. н. Това е една академическа статия, каквато не се е явявала в нашата литература. Всички тия проблеми – над които си чупят главите и се борят художниците – не са важни за г. П., за него е важна обществено-икономическата обусловеност на картините. За каква обусловеност ще приказваш, преди да познаваш *специфичните стойности* в живописа като изкуство? Кирил Цонев ни дава именно това познание. За г. П. то е излишно. Статията не е писана за него, а за тия, които искат да знаят.

По същия начин той „отрязва“ и статията на г. проф. Венелин Ганев „Операта като фактор на нацио-

налната култура“. Проследени са в нея произходът на операта, нейната еволюция, различните оперни стилове във връзка с националната им определеност. Една статия отдавна необходима, написана с рядка компетентност и владеене на материята. Г. П. може от нея само да се учи – ако въобще иска да научи нещо. Той няма това желание. Виги се, достатъчен му е Маркс, за да разбере оперните проблеми. Марксометър – както казва Лежнев.

След разбиране на „авангарда“ (според негови го-несения) г. П. се озовава срещу мен – пак с тая сновалка за „естетическия формализъм“, която само се премията през всеки десет реда наляво-надясно, щрака, без нищо да може да изтъче, защото нишката ѝ се постоянно къса; опита ли се да направи възел, сам се оплита в него. В бележките си „Именно, на ясни позиции“ в миналата годишнина на „Златорог“ аз казвах, че творческата личност е „единствен агент на художественото осъществяване (кой друг?); в индивидуалното ѝ претворение социалната и всяка друга действителност може да се пречупи (непременно трябва да се пречупи, защото художественият образ не е лекция по математика) и образът да не покрива точно първоначалната жизнена даденост (никое художествено произведение не я покрива точно – то би било протокол, етнография, щампа); даже да се отдели от нея, да стане произволен (камо „Света Йоанна“ от Бернард Шоу) – това би било още по-интересно, прави го интересно степента на оригиналност; затова между двамата писатели, които изобразяват един сюжет по *един и същ начин* (художествен и идеен), пръв ще признаем оня, чието изображение е по-оригинално.“ Наг тая съвсем елементарна, толкоз проста истина г. П. нарежда следната тирада: „Това е основният, типичният, най-съществен признак на естетическия формализъм; за-

щото по този начин художественото мислене престава да има обективно-познавателна и обективна социално-идейна стойност и действеност, превръща се в просто творчество на звукове, линии, словесни конструкции. Превърне ли се оригиналността в основен, най-съществен (!!!) признак на изкуството, със самото това се подценяват или отричат всички останали действително основни и съществени страни на изкуството“ (К. 132, 135). Ето ти „конструкция“! Как тъй изискването за творчески индивидуализмет у художника, за оригиналност се превръща в отричане на съдържание в изкуството – това е някакъв *бункер*, който нищо оръдие не може разби! Г. П. си представя вероятно творческата личност някакъв балон, който виси във въздуха, без връзка със земята. Той стои в недоумение и пред онова, което съм казал за Шекспира: че отразил неща, които „имат значение за всички времена, народи и обществени строеве“. Това е „стопроцентова мистика“ – провъзгласява от амвона г. П. (К. 134) – забравяйки, че сам е жертва на тая „мистика“, като се възхищава от „неповторимото“ старогръцко изкуство от преди 2000 години и от Шекспира. Дето влиза в конфликт с мене – нищо, т. е. обикновено нещо; но конфликтът с Маркс и Луначарски, които мислят също тъй – остава сам да си разреши.

В изтървания алюр на фразите г. П. създава един анекдот, достоен за една нова „Комедия от грешки“. Обяснявам, че по пътя на претворението суровият материал, който предлага животът, т. е. наблюдението, се превръща у писателя в художествен образ (Мичо Бейзагето в „Под игото“); онова, което е в обществената практика отвлечена идея, теза, аргумент – става символ (Хамлет е символ на скептицизма, Дон Кихот – на ветрогонството, Обломов – на лентяйското бездействие, Вазовият Дядо Йоцо – на най-чисто родо-

любие); колкото е по-синтетичен един образ, толкова е по-универсален, преминава в символ; жизнените импулси (радост, възторг, мечтане, порив) дият формата и изразността на песента, т. е. на лириката. Съвсем чужд на литературно-критическата терминология, г. П. помисля, че „песен“ това е *музика* (на цигулка, саксофон или шарманка), и цяла страница се люшка в недоумение, как тъй се „противопоставя“ музиката на изобразителните изкуства, песента на образа? Това значело да се „превърща музикалната страна на поезията в някаква особена страна, нямаща нищо общо със субективното отразяване на обективната действителност“ (К. 133). О, тия „звукове и линии“! Те преследват г. П. навсякъде, той не може да се отърве от тях, изскачат, когато най не ги очакваш, и превръщат фразата му в йероглиф, в чиста мистика. Нещастие, в което не мога му помогна.

Това е центърът на статията му. Върти се около него по необходимост и с истинско благоразумие, защото излизането от него е още по-голям риск: той не е чел нищо от мен, ни една от статиите ми върху българската литература, не познава как разглеждам Вазова, Страшимирова, Яворова, Елин Пелин, Йовков, Димчо Дебелянов, Лилив, Георги Райчев, Багряна и пр. – в какви отношения и зависимости, в каква система. Движи се в празно пространство. Той не познава изобщо критиката на „Златорог“, нито поезията и белетристиката на тия страници от двайсет години насам. Иначе не би изпаднал в конфузията да твърди, че той продължава естетическите позиции на сп. „Мисъл“. Чест е наистина, ако „Златорог“ би бил продължител на това списание, около което двете десетилетия преди войните се съсредоточава почти целият ни литературен живот, ако има неговото значение. Но трябва да нямаш понятие за позициите на „Мисъл“, за да ги отъждествяваш

с нашите. Ние сме хора на по-друго време, с по-други ум. Някога Кирил Христов поддържаше, че няма нужда да си бил на фронта, за да описваш войната, можеш да си стоиш в София, в стаята или кафенето: чудо голямо да се опише едно сражение или направи цяла една сбирка „На нож!“ Достатъчно е фантазия, „вдъхновение“. Чудо голямо да се приказва за „Златорог“: за това пак е достатъчно само фантазия – вдъхновението ще ти го дадат софийските литературни борси.

Те са го гали на г. П. най-щедро. В една голяма част писанията му са наистина „субективно отражение“ на една „обективна действителност“ – психиката на известни гребноинтелигентски писателски среди. Твърде чувствителни към гистанцията, която взима срещу тях „Златорог“, техните усилия са непрестанно насочени да премахнат мерките в литературата и изкуствата, които прилагаме, да създадат групи, по-удобни за тях, или най-добре – всеки да стане арбитър на собствената си величина. Оттам тия недостойни „борби“, които в „Литературен глас“ добиха формите на литературен бандитизъм. След като той претърпя крах, морално ликвидира със собствените си проводници, сега се правят опити да се дигат идеини позиции, чието главно оръжие са... легендите. На една от тях е станал жертва и г. П. Доверявайки се на „сведения“, той подхвърля, че сътрудничеството в „Златорог“ означава не свобода на таланта, по-широк радиус на неговото развитие, а обратно – змей омагьосвал поетите и те гласвали назад. По размер на фантазията това наистина прилича на народна приказка; разликата е, че в приказката вярват в чудото, а тук – не: имаме само плиткоумна тактическа хитрина. Да направим малка справка. Преди „Златорог“ Йовков пишеше в сп. „Звено“ символистични разкази и в сп. „Народ и армия“ – военни; тук, на тия именно страници, изля-

зоха най-хубавите му разкази от „Песента на колелетата“, „Старопланински легенди“ и „Вечери в Антимовския хан“, в които премина към един тъй висок реализъм и епически стил. Николай Райнов си взе акредитивите от екзотичните мистични царства и направи опит да погледне живота с очите на „простите хора“. Каква е разликата между първата книга на А. Каралийчев „Ръж“ и тукашните? Когато се чете „Ръж“, няма да се чете само „Гробът го вика“, ами и другите разкази – „Змей“, „Ръж“ и пр. Ще се види тогаз, че Каралийчев е същият – до каквото се докосне, човек ли, гръбче ли – затрептява му душицата; в „Росенският камен мост“, „Имане“, „Старият гъдулар“, „Орли“ и десетки други – само разшири своята сюжетност и средствата си. Изневери ли на себе си Фурнаджиев? В „Златорожките“ му стихове тътне социалното чувство на „Пролетен вятър“ в по-голяма дълбочина. Каква е разликата у Светослав Минков преди и сега? Тая, че порано пишеше фантасмагории („Огнената птица“), а в „Златорог“ премина към обществената сатира и взе да бодее като таралеж („Разкази в таралежова кожа“, „Другата Америка“ и пр.). Най-много „изневери“ на себе си Марангозов; малцина го знаят от по-рано; сега чак намери той здравия корен със земята и написа жизнено и социално наситената лирическа поема „На повратки в село“. Споменавам само някои от тия писатели, за които г. П. отваря дума или се подразбират. Коя публика има предвид и той, и господарят около него, кому разправят своите приказки?!...

В никаква степен не е моя заслуга преустройство на тия сътрудници на по-жизнен строй или сюжетността им. Боже пази от такава кошунствена мисъл! Това си е техен собствен път на развитие. Той може да бъде и обратен, както до голяма степен е при Асен Разцветников – макар че, ако се излезе от баладичния еле-

мент в „Жертвени клади“, ще се види преходът им в „Планински вечери“, дето също има социални отражения („Двойник“). Всеки поет има своя личен живот, своите трагедии, преломы. И ако Луначарски се мъчи да обясни и оправдае прелома и откъсването на Пушкина от ранните му политически и борчески мотиви; а г. П. счита, че преминаването на Яворова, във втория период на поезията му, към индивидуалистически мироглед не значи провалянето му като поет („Бакалов“, 54) – трябва тоя метод да се прилага спрямо всички.

Писателите, които работят в „Златорог“, имат достатъчно съзнание и чувство на автономност, за да мога да ги отливам в тоя или оня модел. Аз се радвам, когато получа един хубав разказ или едно хубаво стихотворение; още по-се радвам, когато те са съвременни; а най-се радвам, когато имат и по-широка социална обхватност. Но „Златорог“ не е пансион, в който сътрудниците да се възпитаваат какво да пишат, нито машини „Аглер“, на които да тракам с мои клавиши. Г. П. може да познава друг метод за правене на поети и белетристи. Винаги съм бил убеден, че е безполезно да се насилва творческия строй на художника, защото – получава се фалш. И [бил] против тая „уравниловка“ на писателите, която превръща литературата в най-скупното нещо. Това е, което позволява на „Златорог“ да бъде открит за всяка истинска дарба, независимо от класовата принадлежност на автора и идейната му ориентираност. И когато е дума за едно списание, което – както се мисли – представя поне две трети от най-добрата българска литература след войните – г. П. ще говори с повече сериозност, ако не с повече уважение.

Чужда ми е всяка мания; всички писатели не са в „Златорог“, има също и на фланга на г. П. Защо не сме отделяли за тях вниманието, което отделяме за гру-

гите? Тоя въпрос има морално право да го зададе оня, който може да го посрещне, когато му се върне: как смее да ни го задава г. П., който отрича най-представителните личности на нашата поезия и разказ само защото пишат в „Златороз“, поставяйки (безименно) в един кош: „мистици“, „йероглифисти“ и пр. И щом предварително е решил, че нашите оценки са естетико-формалистични, за какво са му потребни? Ето, аз не искам той да се занимава с „нас“ – неговите мнения са ни абсолютно безразлични. Сетне мисля, че задачата на българската критика е да утвърди преди всичко големите творчески личности в нашата литература. Най-превратни мнения съществуват още за тях. Недостатъчната им изясненост е, която прави все още възможни хулиганствата или пък пренебрежението. От такива разправи като тая с г. П. аз не съм могъл да изпълня и друг свой дълг – спрямо по-новите даровити поети и разказвачи, между които има оформени вече личности и с които години работим в „Златороз“. Това е полица с по-скорошен падеж, отколкото всяка друга. Когато погася нея, ще дойде ред на ония, които има предвид г. П. И вярвам, че оценката ми ще бъде по-точна, защото ще бъде направена без неговите фетиши.

Ние познаваме тая критика, за която Еренбург казва: „Вместо сериозен литературен разбор – червена и черна гъска, на която се нанасят писателите“ („Съезд“, 183). В която може да има много икономически, „гносеологически“ и всякакви други „ерудиции“, но много малко жив усет. Която освен „материалната база“ не вижда в изкуството нищо друго и пред Магоната на Рафаела тържествува с откритието си, че Магоната е човек, а понеже според Дарвина човек произхожда от маймуната, Магона е маймуна. Прав е Андре Териу, когато в статията си за опасностите на критиката във в. „Le Temps“ (11 окт. 1929) твърди, че

съвременната критика има всички качества „освен качеството да бъде литературна“.

Тая критика се поддържа от някои писатели, за които общественото развитие е оная вълна, която в прилива си ще ги издигне на най-високия гребен на литературата. Те си създават илюзията, че са потребни на това развитие, защото изкуството трябва да служи на него. Следователно всичко, което „служи“ на него, е изкуство. Тоест – да се премахне *спецификата* на изкуството и да се сведе то само до „социално-идейната наситеност“. Защото идеята може да я усвои всеки. Творческата личност тогаз престава да има значение. Вместо талантиливи и по-посредствени – писателите получават готови, предварителни рубрики: прогресивни и назадничащи. По тоя начин се създава *фронтът*. Фронтът е удобно прибежище на оня, който не може да значи сам – той е мнозинството, което дава кооперативен кредит. Но фронтът упражнява и своя терор. И ето, всички се надпреварват днес да кокетират с „прогресивност“ – даже ония, чийто духовен рейс е тъкмо обратен. Добре, че г. П. не ме счита прогресивен: би ми било стеснително между толкова маски на лицемерието. Аз не съм нито прогресивен, нито регресивен, а – агресивен: срещу глупостите, безчестието и подлостта.

Създаден веднъж фронтът, трябва да се воюва, защото армия, която стои в бездействие, се деморализира. Прочее, всички, които не са „там“, са противници – реакционери, мистици и глупци. Собствено не всички, а само ония, които с измеренията на художественици си дела правят суетен опит да се отъждествява талантът с политическата ориентираност на г-н автора. Ако това бе само идейна борба, нямаше да се води единствено срещу „Златороз“. Защо например господата отминават с упорито мълчание „Българска мисъл“,

също тъй литературно списание, чиято национал-либералска гравитация е също известна? Какво е тяхното отношение към сп. „Завети“, което провежда полицейски курс в нашата литература? Защо са тъй флегматични към яростния зов на сп. „Родина“, което в курсивните си статии вижда като основна сила на българското битие и култура само звън на оръжия и тропот на коне? Не само пакт за ненападение съществува, но и договор за сърдечно приятелство, който позволява да се сътрудничи в тях; както и в сп. „Изкуство и критика“, макар г. П. да твърди, че редакторът му отстоява „чисто златорожките позиции“ („Поезията на Маяковски“, 91). Коя диалектика обяснява кооперирането на идеологичните възгледи на г. П. с един лумпенски-шантажен вестник като „Литературен глас“?

Както се вижда, „изкуството“ се определя не само от обективния и субективния елемент, има и трети „елемент“: гребнавите писателски боричкания и суета. Тая суетност може да бъде конструктивна – в интригите, в клюките, даже в теориите. В практиката на г. П. има много следи от тая именно наша „реалност“. Те са, които правят теориите му толкоз флуидни. Виждаш как най-фанатичните възгледи се трансформират и когато не са достатъчни уговорките, прибегва се до най-произволното понятие – „вулгарен социологизъм“. Отърването от вулгарния социологизъм е отваряне на вратата – да се приемат всички значителни писатели, които не се хващат в теоретичните проспекти. По тоя начин се озоваваме пред тая интересна ситуация: уж г. П. се бори срещу нашите позиции, а без да го забележим, примъкнал се е при нас – признава, под една или друга форма и степен, всички, които падат в обхвата на „златорожието“: от Вазова, Славейков и Яворов – до Лилев и Багряна, та чак до най-новите. Аз просто няма кого да отстоявам!...

Толкоз по-добре, ако се срещаме при тях. В литературата никое направление не значи нищо без талант – казва Белински. Талантът не може да има никакви други врагове, освен невежеството и ината. „Ние ще се учим от Тютчева – казва Иля Еренбург на конгреса на съветските писатели, – макар да е бил монархист и царски цензор“ („Съезд“, 158).

Поемът, за когото г. П. копнее, няма да се рог из идейните реторти, като homunculus. Той ще изблигне като избор из неграта на скритите ни духовни сили. Той може да бъде „пойна птица“ – уверявам г. П., че предпочитателно е да слушаш песента на славея, отколкото тенекето на грамофонна плоча. Може да ни даде широки и разнообразни картини на живота – за които е тясна всяка наша рамка. Може да бъде призивен, борчески или мечтателен – и едновременно „действен“ и могъщ. Да ни откъсне от „реалността“ и да ни отнесе в нови светове – и в преobraженията в тия светове да станем други, по-съвестни и по-добри. Да бъде чиста, въздушна музика, която ще ни накара да плачем или да тръпнем от възторг – и това ще бъде също един „еквивалент“. Може да ни води в низините и да ни издига до върхове – ние ще го следваме!

И когато г. П. иска да постави на неговия полет реалси, удобни за неговата идейна железница, да не му е чудно, ако прати по дяволите и неговите, пък и моите теории и изгърми над главата му с думите на Пушкина:

Поет,
ты царь: живи один! Дорогою свободной,
иду, куда влечет тебя свободный ум!

Ние ще имаме поне това преимущество, че сме противопоставяли по-малко идеологии срещу неговата свобода.

ПОЕТ ОТ ПИРИНА

590

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Заедно с общественото ни развитие и литературата ни след Първата световна война мина под нов идеен и духовен семафор. Индивидуализмът бе изживян и поезията ни се окъта в меките зари на тъй наречения символизъм. Невинаги той е бягство от живота. Димчо Дебелянов, Лилюев, Ем. Пондичилов бяха по-скоро отхвърлени от живота и затова запазиха невидими нишки с него. Едно високо етично съзнание е при това в основата на техния жизнен мироглед. Всички хора са за тях „братя“. Тяхната антена долавя понякога вълни от колективната душа.

Силните обществени трусове, които настъпиха в страната ни, изпокъсаха въздушните люлки на символизма. Човекът от нивата и работилниците, върху когото най-много легнаха последствията от войните, заяви правото си за по-добра участ. И понеже тя му се отказваше, встъпи в борба жестока и непрестанна. Тая борба имаше свой патос. Той не можеше да не се отрази в поезията ни.

Думата „блян“ се изтощи и бе заменена със „загача“. От едно понятие историческо, каквото бе у Вазова, „народът“ стана понятие социално. Изобщо хуманитарна дотогаз, поезията ни премина в протестна и от протестна – в борческа. По тая главно линия (което не значи под единствения този знак) тя се развива повече от две десетилетия насам.

Днес общественно-борческата поезия е широко разгъната. Като изведем из нейния кръг агитката (агит-

ката е средство – не мярка), най-големият активизмет принадлежи на тематичната поезия. Наистина тя може да утвърждава, да владее, да води и все пак нейното действие е трибунално. Оттук нататък е истинската творческа сфера: когато стихотворението не е само разработка на един „мотив“, а идея или чувство (или двете заедно), нажежени в горнилото на лично страдание или поривност. Както у Ботева. Кой като него е въздъхвал от мъка: „Тежко, тежко, вино дайте!“

Струва ми се, че в тая посока трябва да се гури голямата стойност на поезията на Никола Вапцаров. Навсякъде бие в нея собственият му пулс. Най-голямото измерение на неговата революционност – е вярата му. Толкоз светла и силна, че искал би един час повече да живее, за да я носи и дава на другите. Тя е родена там, при огнярската скара, в мелницата, в книжната фабрика и съсъкът на трансмисиите, и тая машинност е специфичното у Вапцарова, което прави поезията му жизнено мотивирана и конкретна – в първичните ѝ източници и насоченост. Като броня притиска поета бетонните стени на завода и в гърдите му се надига сила да я разкъса, да освободи – не само себе си, а всички като него.

Той знае, че това ще стане с борба. Ще бъде в редовете ѝ. Поривът у него е преминал във *воля*, в неотменна решеност. Разчел е рисковете – всичко е ясно, като аксиома. Има у Вапцарова фаталистични налети, но без трагизъм: той е преодолян в едно жертвено-тържествуващо съзнание: „Да умреш, когато милионите възкръсват – това е песен, да, това е песен!“ В поезията на Вапцарова говори една съдба, като у Ботева и Яворов.

При това толкоз „просто и логично“ разрешение на личността, тая поезия е чужда на песенния строй. Наистина, Ботев е друг, но Ботев писал *песните* си

591

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

вън, далеч от България, години е тлеяла у него революционната жар, която е разпалвала мечтата и фантазията му. Вапцаров няма това време. Като *торпила* той се впуска *на дълбоко*, дебне и е непрестанно дебнат. Неминуемо неговият стих получава друга ритмика, не мелодийна, а, тъй да се каже, делова. Вапцаров разяснява, отблъсва и сочи, апострофира и стихът му добива често характер на слово, много аргументирано и повествователно дори („Кино“, „Селска хроника“ и др.). Редовете се разчупват, думите рикошират встрани – клапа, която не сдържа напора, който го е обладал. Сравнението с Маяковски би било твърде периферично. Това е лично негов ритъм – и не единствен при това. Защото има у Вапцарова и поетически съсредоточения, в които чувството и *мисълта* добиват *друга* рамка, *обем* и дълбочина. Оттам идат историческите синтези, които се срещат в стиха му, борческите формули и широките, далечни планове, които открива.

Вапцаров не би се отдал тъй, ако пред него не стоеше утрешният ден – когато никоя ръка не ще тегне над другите, когато светът ще бъде за всички. Перспективите на този ден – това е виждане на един романтик. Романтиката е привилегия на младите хора и младите народи. Тя се разцъфва в периоди на бурни устремии, когато един народ е загледан в бъдещето, когато се бори, очаква и иска да постигне.

Романтиката гържи неотделим от Вапцарова рогния му край. Цял цикъл е изпълнен с видението на Пирин – нова, свежа картинност се разбулва в него. Но колко е различен този Пирин от оня, който възпя някога Вазов! Толкоз различен, че сега тая земя е за Вапцарова „чужда“. Това може да изненада, но няма да изненада, ако се разбере защо. Чужда, защото не е она, която поетът знае и обича, дето „лъчите шуртят и

гърмят водопади“. Сега лъчите са потъмнели, облаци те тегнат, хижите са се свили от мъка. И Вапцаров дава Пирин в нови аспекти – революционни: „разлюлян в метежи“, арена на нови борби, които ще го възвърнат, какъвто го мечтае. Тогаз се разбира, че не му е чужд, че ще му стане пак свой. Старата комитска кръв не ще се обърне в жилите му.

Широко обществена и напрегнато активистична, поезията на Вапцарова е същевременно индивидуално определена. Истината за човека е, която ѝ дава този съкровен знак.

„ЧИЧОВЦИ“ И БИТОВА ПОРТРЕТНОСТ У ВАЗОВ

Обемът и многостранността на Вазовото поетическо дело прави твърде трудно да се установят всички посоки на неговото жизнено действие. Вазов не е един свят за себе си, който лесно може да бъде изчерпан. Той винаги ни отправя навън, към непрекъснатия ток и многообразието на живота, с неговите големи и малки събития – като и в най-малкото открива една истина.

Вазов живя 70 години и видя много неща. С право той нарича себе си „жива история“ на своя народ. Но тая история не е спокойната хроника на мемоарист, а пламенни възбуждения и една картинност, която прави да живееш миналото като настояще. Сякаш се изгубва отдалечението на времето.

Той отрази като мощен рефлектор великата епоха на Освобождението и я направи източник на борческа поривност. Раковски, Левски, Ботев, Бенковски, Каблешков станаха в неговото поетическо увенчание национален мит. С тая разлика от античните митове, че моя мит е – и един призив.

Долу, в огнищата, дето тлееха бунтовните искри, той ни сближи с хората, обхванати от „безумие“ да събарят една вековна империя. Ние познаваме робската епоха и Априлското въстание най-много от „Под игото“ и „Немили-недраги“, изпълнени с такава вяра в народа ни. Той я предаде и на нас.

Вазов е, който ни даде криле за нашите планини и направи от хубостите на българската природа една епопея.

Изневерил бих на темата си, ако река да проследявам всички жизнени стойности на Вазовото творчество.

Най-действена е – неговата героика.

Но един народ не се състои само от герои. И не всеки ген е исторически. Игват времена, когато животът излиза из динамичния си цикъл и взима нормалния си пулс. Разбира се, и тогаз, и никога развитието не спира, то продължава, но с друг темп и борбите – с други оръжия. През такива продължителни периоди на относително равновесие животът се уляга в по-трайни форми. Всяко поколение отглежда другото, тъй да се каже, в пазвите си, предава му своите обществени понятия, моралните си норми, нравите, обичаите си, песните и пр. – и като гърво, което пуска все по-дълбоко корени, те се утвърдяват като специфичен облик на народния бит.

Битът разбира се, не е нещо статично. В неговата основа лежат други определителности – обществено-икономически – и те правят по-бързо или по-бавно да се мени. Но той не е и еднозначен дори в едно и също време у един и същ народ: различията между селския, работническия, еснафския, буржоазния и великостетски бит са налице и при капитализма достигат резки контрасти. В степените на тия различия национално-специфичното почва постепенно да се губи. Очевидно него почти няма да го намерим в живота на висшата ни бюрокрация, на представителите на чужди фирми или у нашенския „хайлайф“.

Дълбоката битова наша типичност е била досега преди всичко в селото. Там, дето пет века са я наслоили. Тъй както българският архитектурен стил е не из софийските булеварди, а в старите гървени къщи на Трявна, Копривщица и другаде. Затова и нашите белетристи толкова много са черпили своята сю-

жетност от селото (Влайков, Страшимиров, Михалаки Георгиев, Елин Пелин, Йовков). Градът в първите десетилетия след Освобождението е подложен на бързи промени; той е в непрестанна ферментация, обществените сили, които действат в него, не са още рязко разграничени и не е имало време да се създадат там същини с по-дълбока национално-психическа значимост. На това се дължи и разликата между героите в „Погизото“ и „Нова земя“. Земята не е нова, тя е същата, но Вазов я нарича тъй, защото животът в нея след Освобождението е нов и хората нови – непогатливи още на по-ярка художествена типизация.

В малките прибалкански паланки битовият човек, също като в селото, носи черти, дълбани от вековете. Патриархалната атмосфера пази неговата духовна цялостност. Но той вече не е от сутрин до вечер на нивата, има време да се среща с други хора, да „разсъждава“, да си създава свои „собствени“ житейски разумея. Различният поминък, следователно и различният начин на живот почват да пробуждат у него индивидуални особености повече отколкото в село, дето еднаквият труд изравнява някак психиката. Тия особености се извяват и навън – в обноски, в носията, в навиците и пр. Те имат категорична изразност, защото са все още натура, не са станали условност, както в града. Затова по тях лесно и сигурно хората могат да бъдат фиксирани на платното – няма да измаят наблюдението ви.

Те именно попадат под изключително верния художествен обектив на Вазов. Той обича да рисува познаниците от родното си градче, между които е расъл, близки му са, свои. Свободни от много социални и културни обременения, те се формират твърде самобитно, никой не може да бъде сбъркан с другия. Вазовият шрих е ненаситен да ги лови във всеки миг на грас-

мичната им житейска репрезентация. Малки по духовен мащаб и по периметър на своето действие, те са знаменити като художествени въздействия. Скулптурани сякаш. Типове (не в моралния, а в характерологичен смисъл), възпроизведени *prima vista*, които възкръсват още щом чуете имената им. Във Вазовата, а и в цялата ни белетристика, те са едно от най-големите ни богатства.

Тук е разликата между битовата изобразителност у Вазова и у другите двама най-големи наши белетристи – Елин Пелин и Йовков.

Елин Пелин дава не толкова самите хора, колкото онова, което става с тях. Той е в душиците им, излял е всичката си обич към тях, цялото си сърце и прави и ние да живеем като свои техните радости и тегла. Но което се случва с тях, може да се случи и с други. То не е непременно обусловено от някоя много специфична, само тяхна особеност. Синовете на стария Герак ще се изядат като кучета – но такива синове ще срещнем не само в къщата под високия кичест бор, но и другаде в село. Затова и Елин Пелин ги рисува твърде ескизно. Еню (от повестта „Земя“) убива брат си, за да заграби нивата му – но алчността за земя при режима на частната собственост може да обхване мнозина; Еню е само „пример“ докъде може да докара тя човека: веднага той идва на себе си, разкайва се, пада в безумие и се отказва от всичкия си имот. Тъй инцидентно (в най-добрия смисъл на думата) са дадени дяго Корчан, Дъбакът, нане Стоичко, Вдовец, Кумовите гости, Иглика, славният Андрешко и др. – тия чудни разкази на Елин Пелин. Андрешко наистина изразява нещо социално характерно за нашия народ: отношението му към буржоазната гържава, омразата към нейните бирници, които продаваха котлите и чергите му; но можеше и да не бъде непременно Андрешко, който

затлачва каруцата в реката, за да спаси съселянина си. А Пижо и Пенго могат изобщо да нямат имена; те са си само шопи и толкоз. *Моментът* у Елин Пелин преобладава над образа.

А Йовков? – Да оставим героите от „Старопланински легенди“, тия стихийни хора, съкрушителни с големината на чувствата и волята си, които правят да се чувстваме и ние по-големи, като че сме се изкачили по билото на Стара планина. Това не са типове, а монументални образи – толкоз реални, колкото и фантазни. Но и обикновените Йовкови хора (говоря за преобладаващото негово отношение към тях) са залюлени в мрежата на едно чувство, от напращава някаква мисъл, привързаност към нещо, една мечта – на която е акордиран целият им душевен строй. Тя е двигателят им, жицата, за която се гържат в живота, често – гибелта им. Дадени са предимно в психологически план и затова битовата им рамка – колкото и плътна – не е толкоз важна. Извадете ги от нея, те пак ще си останат със своята душевна доминанта: Сали Яшар – с унеса си в песента на неговите каруци, радост и смисъл на живота му; Токмакчията – запленил от Марицината гъщеря, заради която не ще лъжесветелства къде е синурът на нивата ѝ, а ще направи какво не; дядо Давид – с привързаността си към черногивия си буен кон, с който и загива, отстоявайки кавалерийската си амбиция. И тъй нататък. Дори Калмука запомняме не толкоз по брадата и неподвижната му поза (като че посаден при тезгяха в Антимовския хан), а по невероятната му душевна инертност – ако ще целият свят да се обърне. В тая перспектива на виждане битовите черти на Йовковите хора като че потъват в дълбочината на екрана, върху който са дадени, и напред излизат други техни жизнени значения.

Друго е у Вазова. Вън от всички върхове на твор-

ческо постигане, Вазов е и майстор на портрета. Каквото досега нямаме. В „Чичовци“ той среща своите хора не при изключителни събития или облагани от някакво властно чувство, а в ежедневието им, при най-делничните им прояви. Нищо съдбоносно не се случва с тях (никой не загива). Вазов нарича „Чичовци“ – „типове и нрави на българи от турско време“. Трябва следователно да бъде художествено обективен, да ги даде такъвиз, каквито са си, в тяхното обикновение. Гледай и рисувай – ако имаш око да вижда и ръка на живописец.

Какво му предлага Сопот, сврян между полите на Стара планина и Средногорието? Малка паланка с беген и едва заможен еснаф – не само географският, но и интелектуалният хоризонт много ограничен. Всичко, което става по света, достига тук като смътно и закъсняло ехо в Джаковото кафене – център, дето бистрят световната политика. Събития тук няма – събитие е пристигането на някой непознат от гругаде, с кого днес бият е пил кафето си в конака, джамфезената рокля на Гина Махмудката, клякуите в женския метох.

Ето тая глухота Вазов трябва да оживи със „събития“. Враждата между Тарильома и Селямсъза – подобна на враждата между Гоголевите Иван Иванович и Иван Никифорович, – която занимава целия град, избухва с нова ярост: Тарильомът потапя котката на Селямсъза в купа с вар и тя изпоцапва всичко, а Селямсъзът закача гръбнака на изядения шаран на портата му. Сензация! „Двете батареи“ (устите на жените им) влизат в действие. До девета рода ще се гонят, ще се чудят какъв кюляф да тури едина на гругия. И двамата са пред вас – преди още Вазов да ги е представил.

С посредническа роля се натоварват Хаджи Смион и Иванчо Йомата, хора с голям авторитет; Хаджи Смион – със сплесканите уши, който, щом някой не е съгласен с него, в миг се завърта на 180 градуса, съглася-

ба се той; Иванчо Йотата – супер граматик, рекламира стоката си така: „Вчера ми дойдоха маслини от важно качество и способна цена.“ Уви, мисията им пропада.

Нови портрети обогатяват галерията: Мичо Бейзагето – с фанатичната си вяра, че Русия ще ни освободи (несъмнено нашите хъшове ги командуват руски генерали!); Мирончо – убеден епикуреец, чиято философия му казва: лъжовен свят, всичко е суета и вягър, не ти трябва жена, за да ѝ робуваш, флауто ти е булката сладкогласна. Следват фигурите на Фратю, подгаскал Мироновски, поп Ставри и т. н. – взети все под този ъгъл. Вазов третира хората на еснафа не психологически действено (за да се учим или да бъдем като тях), а документално – като представители на една минала, изживяна епоха, в която имат своето значение. В тая перспектива и най-нищожният, и човекът най-„терсене“ става интересен. Вазов знае, че Иванчо Йотата не е само това, а и нещо друго и че приятелите му също не се изчерпват и разрешават напълно в неговия рисунък. Те са бащи и съпрузи, имат грижи, трудят се, работят, случват им се и добри, и лоши дни, преживяват може би трагедии – всичко това са лично техни работи. Той не се спира и на социалната им характеристика – която е очевидна. Важно е за него онова, което образува *битовия стил* на епохата. Затова неминуемо ги поставя в рамка. Достатъчни са му за нея една-две черти. И той ги редуцира до тях. Това не е непълноценност на образите, защото по тия черти можем да отгатнем целия човек.

Обект на портретната живопис е човешката маска, но жанровият художник непременно трябва да обхване фигура и облекло. Какво предизвиква възклицанието на Тарас Булба от неговите синове, които се връщат от семинарията? – Дългите им раса. Когато тръгват на поход, Гогол рисува подробно тяхното сна-

ряжение – без него те не са казаци. Външният „кая-фет“ е за Вазова ключ към човешката индивидуалност. Тарилъомът е на „четирийсет и девет години и два месеца (точно като в кръщелно свидетелство), с лице дълго, мършаво и великопостно, като на св. Иван Коприваря; с цилиндрически ален фес и в широкогънесте потури“. Селямсъзът, понеже му е противник, е „бара-чест, великан, почти Голиат, но вместо гревния костюм на филистимеца, носи огромна рунтава шанка, дълъг шаечен кожух, осемнайсетлактен пояс, черни потури, с късо дълго и вечно разкопчани крачоли, възпоманение от ергенството му“. Не етнографска достоверност се преследва тук, а външен израз на характер. На коя страна виси пискюлят на Мирончовия фес – това е знак какъв му е кефът и от каква мисъл е обзет. Миниюциозността на Вазовата наблюдателност винаги има интересни попадения. Сигнал на миндеря, Мирончо чисти флауто си; с какво? – с перо; не стига това – с дълго перо; не стига това – с дълго гъше перо. Гъската, от която е отскубнато това перо, буди асоциации със самия него... Художествената конкретност и пластика на фигурите напомня старинните портрети от ония албуми със зелено кадифе, които майките ни държаха някога в гостната стая, непременно с кръгло „увеличително стъкло“ до тях. Чудно как нашите художници не са ги включили досега в своята сюжетност. Просто викат за илюстратор.

Същата типичност носи и обстановката у Вазова. Без нея „Чичовци“ биха били без фон, в празно пространство. Както по наредбата на една къща се познава домакинята, тъй още с влизане в бръснарницата на знаменития сопотски Фигаро, хаджи Ахил, ви блъсва енциклопедическият му ум: по стените – картини, картини, картини! До кадрото на Максимилиана, когото застрелват, стои лъв от остров Ява; в съседство на

свети Пантелеймон, който залепя на едно магаре конска глава – фигурата на актриса, играеща канкан. А полиците! Чудеса: цинкови свещници, табакери, брусове, гипсови статуйки, карловски гърненца, една Венера без ръка, човешки зъби (хаджи Ахил вади и зъби), чибуци всякакъв сорт, една Библия, празни флакончета от парижки и лионски фабрики, един кафез, пачи пера – който може, нека ги изброи. Типизиращото значение на тоя реквизит, който препраща към четирите краища на земното кълбо, е очевидно. Но Вазовият рисунък може да бъде и по-дискретен. Той описва интериора на сопотската черква само с едно изречение: „Потоци от зари минуваха през търкалястите решетъчни прозорци на черквата, пречупваха се през кристалните люлеци, провесени от свода, и падаха на отсрещния зид в чудни разноцветни шарки.“ Не мистична атмосфера, а изгриво, радостно утро нахлува вътре и зове хората навън. Само в такава атмосфера е възможно псаломите да прекъсват „Достойно ест“ и да развързват езичите си по адрес на тоя и оня от богомолците.

Много естествено е при такова настроение да се отправят хората след отпущ черква към женския метод – централа за информация по всички семейни истории в Сопот. Чувствате ли в репликите там и гругаде някаква следа от сопотски диалект? Противно на някои наши белетристи, Вазов има по-сигурни средства за типизация, отколкото лексикалните особености. То не е защото сопотският говор е близък до литературния. И в „Митрофан и Дормиголски“ той не си служи със западнобългарски говор, нито дири нарочно изрази из Берковско, за да предаде местен колорит на речта си. Индивидуалното в нея се получава от друго: от специфичния ѝ строй, от недовързките, натъртванията и пр. Когато Селямсъзът се оплаква на Иванчо Йотата: „Такова куче крастава да се подиграва с

моя честни дом – как го приимаш ти това, Иванчо? Какво му прави портата ми на това манастирско магаре? Аз, човек с жена и с фамилия и с четиринайсет деца, на стари години да ме обезчести...?“ И Йотата го запитва: „А защо Тарилъома ти направи това презрение?“ – това не е жаргон, а форма на мисълта, предел на изразни възможности. Мичо Бейзадето развива своята концепция за политическото положение така: „Аустрия трябва да е направила союз с Русия, тя още има страх от маджарина, макар и да крепи Турция. Байст е дълбок дипломат – и с Горчакова са едно. А Франца и Англия не смеят да помръднат: прусианецът казва: стой!“ Като че пред вас е брой от някогашния вестник „Папагал“. А хаджи Ахил, винаги афионлия, сече-сече като бръснач, само да го закачи някой – ще го засипе с поговорки и сарказми, ще си намери тенджерата похлупака. Диалог толкоз индивидуално типичен, а естествен, прост, като че подслушван в живота и снет на грамофонна плоча. Затова бе възможно още в трети клас да даваме представление на „Чичовци“ (под режисурата на народния артист Иван Попов). „Репетирахме“ и се кускахме на всяка дума.

Отде иде хуморът на Вазова? Преди всичко – от гистанцията между онова, за което се мислят хората, и това, което са. Все знаят, амбицирани са даже, водят дълбокомъдри дискусии – с елементарни представи за нещата. Големи политици – ориентирани какво ще стане от съновника на Мартин Задека; заинамени в някоя своя привичка – за която са готови да изгорят всичко; патетични оратори за свобода („О, Liberte“) като Фратю, който щом му се мярва фесът на заптието – гим да го няма; ревнивци за „честта“ си – заяждат се за нищо и от най-малката греболія правят източен въпрос; мечтатели – в поза сегнали по турски, с чибук в устата.

В тия комични аспекти, в които са представени, хиперболата става изкусителна и Вазов щедро си служи с нея. Както в карикатурата: когато образът се редуцира до една-две черти, те стават основни и за да добият изразност на основни, трябва да се подчертаят: един нос може да изхвъркне из действителните си измерения и форма, да стане грамаден, по-гърбав или сплеснат; рунтавата брада на Дормиголски да се превърне в „лес, който закрива цялото му лице“, и пр. Вазов хиперболизира не само образите, но и случките. Подплашени от вида на заптието (което съвсем не иде за тях), Иванчо Йотата и Хаджи Смион хукват и – няма спиране! – избягват чак в дупката на Белияръв в Стара планина; Иванчо се подхлъзва и пада в реката, хаджи Смион, за да помогне на приятеля си, хвърля му... феса си – за да се улови за него и излезе на брега. Хуморът на Вазова иде и от позоваванията на универсално-известни събития и лица на историята, античността и пр. Дормиголски има „позата на знаменития хидалго Дон Кихот, когато застига бръснаря с чародейния шлем на великия император Мамбурина“; Хаджи Ахил, за да установи колко пари да вземе за бръснене на Гинко Куртето, развива метрото и го осуква около главата му „както екваторът осуква земното кълбо“. Или Вазовото: „Не помня кой философ беше казал не помня какво за приятелството“ (напомня Хайне в „Пътубане по Хари“: „Не съм чел тая книга, но тя прилича на друга една, която също не съм чел“).

Анекдотиката на Вазова (без да отделят поне тия разкази, за които говоря) бе някога аргумент за сп. „Мисъл“ да го отричат съвсем: повърхностен писател, липсвал у него психологически анализ и пр., и пр. Забравяха Чехов в малките му разкази. Вазовата анекдотика е пряко осъществение на образа. Достатъчно е често пъти един случай, една постъпка, за да разбе-

рем какъв е всеки. „Павле Фертигът“, смахнат уж, който посреща и изпраща файтоните в Хисаря, тича навсякъде, дето го пратят, имитира железница, клоунствува за някой и друг бакшиш, изведнъж израства в трогателен морален образ, щом узнаваме, че прави всичко това, за да събира пари за брат си, студент в Швейцария. А „Фелдфебел Стамболков“! Какви ти психологии... взимай го и го туряй право в музея. Но най-ярък пример е слепият Колчо от „Под игото“. И най-гълбоките психологически дисертации за душата му биха били нищо пред онова, което върши за въстаниците. Стойността на Вазовия изобразителен метод най-сигурно се проверява в това, че не само помним неговите образи, но имаме към тях и отношение.

Има го и Вазов. То е снизходителността, великодушното към тия хорица. Най-благородната черта на Вазовия хумор. Каквито и „оригинали“, колкото и малка да е интелектуалната им амплитуда, и отрицателни качества да имат даже – Вазов няма за цел да ги унищожава, а да ги приближи до нас, да ги видим. В тая близост те ни стават дори симпатични. Защо? Защото и отрицателните им качества са дадени в степени и форми на примитива, в зародиш, тъй да се каже, и затова не са опасни, невинни са дори. Тъй с малките мечета ние забавляваме децата; но като пораснат и покажат зъбите си... Турете Хаджи Смион 50 години напред – той може да стане политически хамелеон; сега е само плах човечец. Хаджи Ахил може да „прерасне“ (в неговия син или внук) в отрицание и злъч към всичко и ако следва литература и попадне в нещастната професия критик – да бъде един български Зоил. Сега обаче и той, и другите никому не вредят, каквито са – за себе си са.

В преговора си към Гоголевите съчинения Н. А. Степанов казва, че Гогол се уплашил от начина, по кой-

то изобразил героите от „Мъртви души“, и тръгнал по друг път. Също Вазов, в изповедите си пред Ив. Д. Шишманов, се чуди как е имал кураж да осмее тъй своите съграждани. И за да се извини един вид, нарича „Чичовци“ хумореска, т. е. отхвърля от себе си всяка злонамереност спрямо тях. Излишно, защото те няма да му се сърдят, макар четката му да шаржира образите им. Фамилиарният тон, с който говори за тях, пречупва всяко сатирическо острие. Всъщност Вазов обича своите съграждани.

И има защо.

Те ни възвръщат нещо много родно, което сме изгубили и което „цивилизацията“ е заменила с друго, невинаги и не във всичко по-добро – както котленските килими се заменят с „персийските“. Колкото и да са ограничени източниците им – те са будни, ученолюбиви, честни като българи и патриоти. Не друг, а Мичо Бейзадето се сопва на чорбаджи Марко, когато нарича приготовленията за въстание лудост: „Лудост не лудост, трябва да се става!“ Когато му дойде времето, те знаеха какво да правят: кримките и – при „батареята“ на Зли дол! Вазов сам казва, че много от героите в „Под игото“ са взети наготово от „Чичовци“. Може да са простодушни, наивни, но тая наивност е, която разпали борческата им фантазия и създаде трогателната епопея на черешовото топче. Представители на една еснафска среда, чийто манталитет и психика изразяват, те се издигнаха в борци за свобода и мнозина загинаха за нея. В това е, ако е уместно да си послужим с термина на Плеханов, техният социологически еквивалент.

Какво биха били Левски, Ботев, Бенковски без тях? Ние адмирираме героите.

Добре е да знаем и ония, които ги раждат.

С НАЙ-ПЛАМЕННИТЕ БЪЛГАРСКИ ПЕСНИ – БОТЕВИТЕ

Има хора, споменът за които призовава тяхното дело – и спира при него. То стои някак независимо от жизнената им личност, непроникнато от нейната интимност, вън, бих казал, от необходимостта ѝ. Може най-високо да го ценим – и не чувстваме нужда да се връщаме на неговия творец; то изчерпва всичките си значения в самото себе си.

Има обаче групи, чието дело е непрестанно възкресяване на оня, който го е създал. Ние не можем да го мислим без него, да не го свързваме с него, да го разберем освен чрез него. Телът му чрез човека то добива цялата си истина, всичката си широта и последния си смисъл. Без него то е клон, откършен от могъщия си стан.

Тъй щом заговорим за Ботев, пред нас застава неговият образ и в моя поглед, повелително устремен, поезията му добива най-голямото – жизненото – си утвърждение. То е необходимо, защото Ботев пише, за да бъде следван. За да следваме, трябва да вярваме в човека.

Ботев ни дава тая вяра отведнъж. Защото чувстваме, във всеки ред той залага себе си.

С категоричността на своята личност Ботев е винаги един фронт.

Той не е от ония поети, които чакат да ги осени върхновението и когато поетическият нумб слезе от челото им, да се връщат към някакво друго, „обикновено“ свое битие – спокойно, неинтересно, нищожно може би. Такова раздвоение между творчески и житейски

състояния е у него изключено. Няма по-фалишива поза, в която можем да си го представим, от тая – в кабинет, сегнал да съчинява стихове. Той ги пише навсякъде: в кафенето, в кръчмата, в редакцията на вестник „Будилник“, „Знаме“, „Дума на българските емигранти“ – където се случи и както се случи, в студ, глад, при най-големи житейски несгоди. Преди това той дълго ги носи в себе си, декламира ги пред хъшовете и когато трябва да ги напише, достатъчен е един къс хартия. Инак нямаше да бъдат тия светкавици, които разкъсват мрачините и стрелят толкоз далече напред.

Обясняваха ги някога само психологически – с Ботевата стихийност. Има наистина нещо борчески-първородно в неговата натура – метежна и вулканическа, – за което и Ботев сам има съзнание. В едно писмо до приятеля си Драсов той пише: „В мен вече се разигра хъшовският бяс!“ И в друго: „Де гуди хайдутлук, че пак хайдутлук! Де го Раковски, да станем другари, че да преобърнем всичкото хорско злато на олово и желязо.“ А най-добре го е казал на майка си, когато я утешава да не плаче, че грабва пушката и отива в Балкана:

Кажу ми, какво да правя,
кат си ме, майко, рогула
със сърце мъжко, юнашко...

С такова сърце е и Чавдар от поемата „Хайдутин“: гората го тегли още като хлапе, той не ще да пасе овцете, да учи занаят, а – да иде при баща си, при неговата дружина в Балкана; когато майка му го пуца, литва като стрела.

Стихийността не е сама по себе си една положителна сила. Тя може да бъде знак и на хаотична, анархизирана душа, без цел и опори, да води към безразсъдства и саморазрушение. У Ботев тя е съпроводена с много ясно съзнание за онова, към което той се стре-

ми. Вземете политическите му статии и фейлетони – в тях бляска мисъл, закалена като секира. Ботев прави верен анализ на историческия етап, в който се намира Турската империя: след откъсването на Гърция, Сърбия и Румъния нейната съдба е решена, тя е във всеотрицателен банкрут – „болният човек“, който дипломатите се мъчат да задържат с реформени инжекции. Напразно! Достатъчно е един удар, за да рухне. Ботев се нахвърля срещу „нотабилите“ в Букурещ и Галац, които дават мемоар до европейските правителства за образуване от Турция и България някаква дуалистическа държава, с българско народно събрание, под сюзеренството на султана. С хиляди аргументи той излиза и срещу т. нар. „просветители“, които считат, че на българския народ били потребни най-напред знания, просвета, та когато добие тях, тогаз да мисли за политическа свобода. „Чакайте, господа, чакайте и вие народа из пътя на вашия мирен прогрес, и той скоро ще заприлича на оная знаменита карикатура, с която светите отци на втората френска революция се присмяха на собственото си дело. Те изобрази онова животно, което се нарича магаре, и прекараха от самара му до пред самата му глава едно дърво, за което вързаха един наръчник сено така, че муцуната на животното да не може да го достигне.“

Перото на Ботев се изостря в иронията и когато тя не е достатъчна, противникът попада в зъбците на най-люта сарказъм. Способността за ирония е винаги знак на духовно превъзходство, защото, за да си служиш ефикасно с нея, не е достатъчно сто пъти да си прав, но думите ти да падат много от високо. Такъв именно е Ботевият стил: суверенен в утвържденията и фигуративно-унищожителен в споровете. Чувствата насреща си личност не просто „стихийна“, което обикновено значи елементарна, а интелектуално и творчески заредена.

Ботев чува грънченето на робските окови, вижда хомота, който влачи народът с приведена шия – и тъне в отчаяние; и едновременно пламва у него страшен порив да се хвърли и счуни веригите. Как ще се извоюва свободата? Разрешението на черковния въпрос не я донесе – „свободата не ще екзарх, иска Караджата“. Ботев познава международното положение, държи сметка как ще се посрещне народното въстание в европейските страни и знае, че „Русия е единствената страна, която никога няма да се откаже от нас, не ще позволи да погизват славянското име“. Във всеки случай трябва да разчитаме на собствените си сили.

Задачата обаче не се изчерпва с политическото освобождение. Може да се премахне властта на султана и народът пак да остане роб – на ония, които го ограбват и държат в положение на безропотно стаго. Може Ботев да е чел „Капиталът“ (или както някои предполагат, да е бил косвено само запознат с нещо от него), може да не го е чел – но той познава калоферските чорбаджии („надали има град или село, дето своелюбието им да се е развило така, както в Калофер“) и счита, че трябва да се изтръгне народът от техните лапи, да се премахне изобщо това „царство кърваво, грешно“ и гоиде друго, в което няма едни да се разсипват в разкош, а други да гинат в нищета. Явна е далнобойността на Ботевите устремии. С тая абсолютност на идеята за свобода – като отхвърляне не само на политическото, но и на икономическото и всяко човешко робство; с пламенните си мечти за братство и равенство между хората и народите Ботев явно насочва към един строй, който не може да бъде освен социалистическият. Но той няма още разработена представа какви ще бъдат неговите форми и кои са силите, които ще го създадат и на които той ще се опре.

Понятието „пролетариат“, което употребява, има у него значение, различно от съвременното.

В статиите и книгите на Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов, М. Димитров идеологичните позиции на Ботев са установени по един начин достатъчен: социалист-утопист, революционен демократ, борец за социално преустройство на народнически терен. Още не комунист, но предвестник на комунизма, Ботев е човек на действието и за него особено важат задачите и необходимостите на момента. От чуждите мислители той взема онова, което попада в посоката на неговите собствени идейни гравитации, определяни от българската действителност. Убеждението му за организиране на народа и масово народно въстание съвпада с идеите на Чернишевски и Бакунин, но то съвпада и с проповедта на Левски, който достига до нея по съвсем свой път. Позоваването на занаятчийските и други гружества е своеобразна транспозиция на мисълта на Херцен за руската община, защото Ботев ги сочи не като зародишна форма на социализма, а пример за демократично „самоуправление без централизация“. А ревността му за еснафството, която отива дотам да бъде против новите жп линии (защото щели да го съсилят), се дължи вероятно на ролята, която то е играло в освободителните борби. Добре е на тая самородност на Ботевите възгледи, на процеса на зараждане и възприемане на идеите да се обърне по-голямо внимание. Да не се забравя, че даже Македонски от Вазовите „Немили-недраги“, тоя най-простонароден човек, дига възглас „Да живее комуната!“, а в кръчмата на Странджата е написано на стената „Долу тираните!“ (всякакъв вид). Това са лозунзи, които се носят във въздуха и без да имат за всекиго определено съдържание, действат като запалителни бомби върху съзнанието на хъ-

шовете. У Ботев, разбира се, те се осъзнават в широките им значения, добиват исторически опори и откриват перспективите за едно бъдеще, към което той се устремява с цялата си воля и титанични чувства.

* * *

Естествено за тая душевна експанзия ще бъдат тесни публицистичните рамки и стил и тя дири по-свободен, непосреден и неограничен израз. И ако е за най-пряко и цялостно схващане личността на Ботева, ще я почувстваме най-силно в песните му. Ние сме ги пели, преди да бяхме чели неговите статии. Кое е в статиите аргумент – тук е мъка, бунт, полети, удари, с които е свързана всяка борба. Огнището им е същото, което и на статиите – безкрайната любов към народа. Ботев се стреми да се слее с народа, да живее с него и да умре за него. У Ботев той е просто – майчините гърди, от които е „първо мляко засукал“. У никого от нашите поети няма такава първична, инстинктивна свързаност с народа, както у него. Само в едно гвус-тишие на Вапцаров ми звучи нещо близко на Ботев – тоя исторически аспект на едно жертвено поколение, чиято вяроност на народа остава в действие и след смъртта:

И в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме.

(Това „мой“ го употребяват и други, без да чувстват своята нескромност: защото, за да наречеш нещо тъй велико като народа „мой“, трябва и народът да те счита свой. Инак прилича на обсебване на нещо, което не ти принадлежи.)

От чувството именно на съдбовна отгаденост

на народа идат у Ботев и тия топлосърдечни или гневни, но винаги страстни обръщения към него („Кажу ми, кажи, бедний народе, кой те в таз робска люлка люлее“, ироничното „Ликувай, народе“ и др.). Съзерцателят може да мълчи и да изживява всичко в себе си, борецът – не. Той винаги е отправен към някого. По тоя начин поезията на Ботев добива до голяма степен характер на реплики. Има ги много у Вазов – когато защитава България от враговете ѝ; у Яворов – когато се бори с кошмарите на душата си; у Вапцаров – когато спори, разяснява или отстоява своята вяра. Но у Ботев те имат особена сила. Знак са на изключителни душевни моменти – клапата на парния котел, който ври в гърдите му, отхвърква във въздуха, когато е много потиснат или се решава нещо съдбоносно („На прощане“, „Майце си“, „До моето първо либе“, „В механата“ и др.). Той се обръща към Любен Каравелов, с когото „нищо на света няма да ги раздели“, в един върховен момент: да вървят заедно и в последния поход – към смъртта. Сублимно! Обратно, когато си представя, че може да се върне с дружината си с развят байрак в село – о, тогаз! – късайте всички здравец и цветя, плетете венци, кичете чела и пушки! Стихът става триумфиращ, нищо не може го стигна. Защо никога от сегашните ни инак добри поети не изблизна тъй, да хвъркне, да полудее, да каже думи не толкова умни, несвесни макар, но да се запомнят!...

Действителната, завладяващата сила на тия моменти се дължи на това, че всичко у Ботев е дълбоко лично изживяно. В неговите пориви и болки, в гнева и в ликуванията бие сърцето на народа, но бие със собствения пулс на поета. Инак: може да виждаш народното тегло, да го изобразяваш много вяроно, да си обзет от един висок идеал – и да си готов да гадеш всичко за него, и все пак това да бъде само едно убеждение, из-

живявано в съзнанието, неподкладено от собствена-та ти жар – и затова трибунално казано, ако не и преминало в резоньорство. Тогаз онова, което „чувстваш“, могат да го кажат и други. Както го и казват. То се превръща в „тематика“. Тук е разликата между поезия и поетизация. У Ботев пътят е обратен. Кръв шурти от сърцето му, като гледа как „турчин бесней над бащино огнище“, теглото на най-близките. За тях ще иде той в Балкана, за тях да отмъсти.

Там аз за мило, за граго,
за тебе (майка си), за баща, за братя
с него (с врагът) ще се заломя,
пък... каквото сабя покаже.

Но понеже турчинът беснее не само над бащино му огнище, а из цяло Българско, неговият порив гобива друг обем. Когато впоследствие се осъзнава и възвисява в един широк, дори общочовешки идеал, поривът запазва силата на емоционалния ток, който го е пробудил.

Лично прочее не значи индивидуалистично. Едно-то е психологическа категория, другото – идейна. Индивидуалистически мотиви у Ботев няма. Напразно в някои литературни истории неговата поезия се разпределя в рубрики: интимни мотиви, патриотически, социални, битови и пр. Ботев е монолитен. Вземете „Пристанала“: у другото това би било една битова картина – у Ботев се превръща в апофеоз на хайдутина. Една ли, две ли момичета са приставали, но млада хубава Стояна се хвърля в прегръдките не на кой да е селски момък, а на Дойчина, който се явява с дружината си на мегдана. Майка ѝ я кълне – да не цъфне, да не пъкне, болест да я налегне, а него на кол да го побият. Но бащата, като вижда Дойчина, трепва му сърцето:

Храни, горо, таквиз чега!
Дорде слънце в света гледа,

горде птичка в тебе пее,
тоз байрак да се вепрее!

Да си хвърлиш калпака нагоре или ако имаш пищов, да гръмнеш във въздуха от възторг!... Та това е не битова, а чудо-бунтовна песен. Има един-единствен интимен мотив у Ботев – „Ней“. Авантюрата си е авантюра – на младеж, който за любимата си не плет ще прескочи, а планина. Но с какво се запомня това стихотворение? – С крайния поант: „Ще умре един от нас, ил мъжът ти или аз!“ Само Ботев може тъй ултимативно да поставя нещата и да рискува себе си. Ножът, с който той причаква мъжа, е постоянно на пояса му, с него той е и в Балкана, срещу душманите. Тъй стихотворението излиза из рамките на един любовен анекдот и е едновременно характеристика на главоломно смелия. Утрото или залеза да съзерцава, да мечтае, да тъжи, на сватба и на погребение – юнакът си е юнак.

Може следователно да се предполага, че каквито и състояния да го завладяват и по каквито и начини да реагира, те ще ни отвеждат към основната душевна устроеност и стимули на Ботев. Противоположността в неговите настроения има, но противоречия – не. Те биха били противоречие на самата му натура, единно и фанатично организирана. Но такива екстремистични натури изживяват нещата полюсно и лесно е да преминат от една реакция в обратната. В такъв един момент Ботев, който обича народа си до смърт, се нахвърля отгоре му с най-тежки и обидни думи, нарича го „стаго, което се остава да го стрижат, а то блее подир овчаря“ и пр. И пак тия ругатни са знак на неговата обич, защото ги казва не за да го унизи, а да го стресне, да го събуди, да не „чака свободата да му падне със зюмбюл от небето“, а да вземе оръжието.

Това са моментни взривове, каквито ги има у Ботев и другаде. Но опитайте се да ги замените, ще видите как стихът ще се разклати и омаломощи, ще престане да бъде ботевски. Те са като камък, откъртен от канара – ако го полирате, няма да бъде годен за удар, а за стълбище на параден вход.

Други път апатията, враждебността, лицемерието хвърлят Ботева в отчаяние, причернява му светът, иска да забрави всичко, за което се е борил, да убие най-светите си чувства, „десницата му да отслабне“. Накъде? – „В механата“. Погрешно е да се счита тия душевни налети за израз на песимистически влечения. Песимизмът е не мироглед, а едно тежко настроение – това е човешко, много човешко. Доказателство, че имаме напреду си жив човек, а не оптимистически курдусан манекен. Ботев пие, за да удави мъката си, но в очите му бляскат светкавици, както по-късно у Яворовите „Арменци“. Обръщението накрая „А вий, вий сте идиоти!“ решава всичко: утре той ще бъде пак в редовете на борбата.

Към възвратна психологическа (и същевременно идейна) оценка води и чувството на самотност, което завладява Ботева тъй властно. Ние сме свикнали да го считаме присъщо само на мечтателите, на отгадените в размисъл или на ония, които се затварят, за да изживеят в себе си една покруса, която обезсмисля живота им. У Ботев тъкмо крайната жизнена активност е причина понякога да се чувства сам. Неговата самота е противоположна на самотата у Яворов, у когото тя е път за самопостигане – в „кивота“ на душата, арена на всичките му екстази и разгроми. Никаква „ледена стена“ не отделя Ботева от хората, напротив, той страстно ги дири. Но има неизмеримост между онова, което иска той, и което могат другите. Никой не знае каква нещ горят в гърдите му.

Отде да знаят? Приятел нямам,
да му разкрия що в душа тая,
кого аз любя и в какво вярвам...

Самотата у Ботев е страдание. Той се чувства без близък, без другар, който да му подаде братска ръка. И вижда своята младост да „сърхне и вехне“ – несполелена. Тая елегична струна е много силна и това не отнема нищо от действеността на Ботевата поезия, защото звучи в един акорд с поривите му. Тя е само една истина повече – за човека, и път за цялостно обхващане – на поета. Не напразно Ботев в обръщението си към Любен Каравелов нарича своята лира „печална“. Само печална – не, но героически-печална. И ако е за емоционална сила, песните от тоя род са едни от най-завладяващите. Може да се намери някой, когото бунтовните пориви на Ботев да не го понесат на крилете си, но тия клетви жалби, които раздират стиха му, няма да останат у никого без отзив.

Мечти мрачни, мисли бурни
са разпнали душа млада.
Ах, ръка си кой ще турне
на туй сърце, гето страга?
Никой, никой!...

Има един –

Майка му.

Чувството към майката е едно от многозначните отгатвания на човека. Оня, който го няма, не е човек, ако ще да бъде и гений. Доколкото помня, само у Ибсеновия Бранд съм срещнал бездушно отношение към майката, което отива до кощунство. Но вие сте чели стихотворението на Некрасов „Кам гледам ужасите на войната“ и знаете какво са майчините сълзи. В нашата поезия от по-рано най-трогателен израз чувст-

вото към майката е намерило у Яворов („Недей ме пита, майко мила, от що съм люто наранен“ и „Зов“) и у Димчо Дебелянов („Да се завърнеш в бащина си къща“). Но и у двамата не се разкрива в него цялостната личност на поета; те са се откъснали от майка си, живеят свой автономен живот и се връщат към нея в час на спомен, на умора или на разочарование. Ботев носи образа на майка си неотстъпно в сърцето си, споделя с нея цялата си интимност, дори отдава на нея своята борба.

Много аз, мале, много мечтаех,
щастие, слава да видим *двاما*...

„На прощаване“ е най-Ботевото стихотворение и по съречност, и по размисъл, и по изстраданост, и по мъжество. Той предава своите завети – ако загине – не на своите другари, а на майка си. Защото

Една сал, клета, една остана
в прегръдки твои мили да падна,
та туй сърце младо, таз душа страдна
да се оплачат тебе, горкана.

Не всеки може да каже такива думи. Образът на майката израства в олицетворение на Родината, защото Ботевите изповеди и клетви са за неща, които вълнуват целия поробен народ. Ботев пада в пазвите на майка си, за да ѝ поиска прошка, да си вземе сбогом. Тя няма да заплаче. Всъщност той ѝ иска не прошка, а благословия. Не казва, че я е получил. Но щом тя мълчи, значи гала я.

Ботева майка!

* * *

Сега Ботев знае своя път... Дошъл е дванайсетият час, няма какво да се чака. Ето, Херцеговина е въстанала, трябва да се дигнем веднага и ние. „Аз ще направя ръцете си на чукове, кожата си на тълпан и главата си на бомба, и пак ще изляза на борба със стихии-те. Нека съдиите ми кажат, че това писмо е последното безсъдържателно писмо; а ако стана сам съдия, ще дам съдържание и на глупостите си.“ Ботев е завъртян в някакъв циклон, нищо няма да го спре. Каква революционна съвест и воля се иска, за да се навдвие, да задуши чувствата си към оная, която „след Отечеството си най-много е обичал“ („До моето първо либе“)! Сърцето му изгаря от нетърпение, ще хвъркне!... И Ботев наистина хвърква с четата си.

Вазов нарича „Волът“ един от Йерусалимите на българската признателност. Младежта знае защо отива там. И пее Ботевите песни. Това е най-голямата награда за един поет, по-голяма от признанието на всяка литературна история и критика. Защото, за да запее, народът трябва да почувства. И той пее „Жив е той, жив е“, защото наистина Хаджи Димитър е жив в душата му. Той митологизира чуждите герои, защото малки са реалните рамки, в които историята или споменът ги дава, и гири по-високи и мощни техни въплътения. Вазов би възпял Хаджи Димитър в гитирамби с висок поетически патос, турил би го в „Епопея на забравените“, Ботев го дава във фантазно-призивна картинност, в момента на неговата смърт – всъщност върховния момент на живота му. Кой е раненият, чиито очи тъмнеят, а устата му зоват духа на Караджата? Знаят земя и небе, орлите и дивите зверове, и самогивите, които излизат от вълшебното си царство, за да облекчат последния му час със свои-

ме ласки. Фантастика, която действа по-силно от всеки реализъм, защото изразява полета на едно най-реално чувство и го пробужда у нас. Но най-гълбоко е участието на самата природа – когато „настане вечер и звезди обсият свода небесен“. Дирят ненаситността ни на тая картина в нейната пластичност. Възприимост особени живописни елементи в нея няма. Вземете всеки шрих поотделно: „вечер настане“, „гора зашуми“, „вятър повее“ и пр. – това са и ваши виждания на природата. Но отведнъж, когато Балканът погемат хайдушката песен, всичко оживява, почва тайнствено да шепти и се слива с нея в един величествен хорал! Има неща, които не могат да се предават с четка, трябва да бъдат предоставени на фантазията... Това е анимизиране на природата, което се постига един път. С това стихотворение Ботев още преди около осемдесет години подигна българската поезия на степен която е връх и днес.

И в „Хаджи Димитър“, и другаде, навсякъде Ботев е крайно пестелив в изразните си средства. Тая образост, която иде от безсилие да се изразят направо същините, му е абсолютно чужда.

Чуй как стене гора и шума,
чуй как ечат бури вековни,
как нареждат дума по дума
приказки за стари времена
и песни за нови теглила!

Или:

Там... там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец,
знали са страшни голове
и пици зърно на свинец –

като че не са образи на нещата, а самите неща. Болката за народното тегло намира в тях такова пряко

поетическо осъществение, че засилва естетическата им самозначност. Също е и „Обесването на Васил Левски“. Може ли със слова да се изкаже какво погива! Само природата може.

Гарван грачи грозно, зловещо,
псета и вълци вят в полята...
Зимата нее своята зла песен,
вихрите гонят тръни в полето.

Толкоз земята опустява след Апостола... Остава на нея само онова, което, е знак на покрусата на целия народ. Това е истинско визионерство. Силата на стихотворението аз почувствах в изпълнението на хор „Гусла“: отведнъж залата се разцепва от гръм „О, майко моя“, сякаш небето се сгромолясва върху ви; сетне гласовете затихват, преминават в ридание, шепнат злокобната песен на зимата и отново почват да тъмнат и да се разразяват в буря. Тръпки полазват по тебе... Колко наивна беше една картина, не помня от кой художник, който бе нарисувал гредите на бесилката, заптиетата в две редици, онбашията пред тях и пр. – в средата Левски. За това ли се касае – за процедурата? Турете на мястото на Левски един престъпник, ще бъде същото.

Тъй са всички Ботевски песни. Едно сърце гине от мъка и изхвърква от възторг. Преди да бъдат поезия, те са един живот.

Онова, което ги прави тъй близки на нас, е, че в тях звучат струните на народната песен. Мнозина поети след Ботев са се отправяли към нейния избор. Кирил Христов взима мотиви от нея и ги слага в технически изискана форма („Колибарски песни“); Пенчо Славейков не пресъздава народната песен, а гири да проникне чрез нея в мирогледа на народа, в неговия чувствен и нравствен свят, в битовата му гуша („Колет

гари“, „Ралица“, „Бойко“, „Неразделни“ и др.); Вазов встъпва в нейния строй съвсем естествено, знаейки предела, до който може да ѝ се поддаде, за да не се претвори и изгуби съвсем в нея („Грамага“ и др.). За Ботев обхващането от народната песен не е проблема, а даденост. Тъй е и не може другояче. Майка му ли го е закърмила, как е станало, че цялото му същество е устроено на нейния ритъм и образност, но тя е в кръвта му, просто е споен с нея, както стъблото смуче сок от почвата – без никакви лаборатории. Когато четете в „Хайдути“

Я нагуй, дядо, кавала –
след теб да викна, запея
песни юнашки, хайдушки,
песни за вехти войводи,
за Чавдар страшен хайдутин –

като че слушате гласа на някой стар войвода или народен гуслар, и нещо съкровено наше, изконно, безкрайно българско се пробужда в душата ви. Затова Ботевите песни са мъчно преводими, почти непреводими на друг език. Как ще преведеш дори самото заглавие „Майце си“? Именитият поет на съвременна Франция Пол Елюар, който даде един превод на Ботева, какъвто само който е заживял с поета, може да даде, го е превел „А та теге“ (На моята майка). И другояче не може. Очевидно липсва тая сърдечна детска доверителност към майката, при която Ботев ѝ казва всичко. За да разбере и най-добрият ни приятел чужденец защо лудеем от възторг от „Балкана пее хайдушка песен“, трябва да знае цялото ни минало, историята ни, борбите ни, какво е Стара планина за хайдутите и пр. Също е и с песента на жетварките, която се носи далеч по Тракийското поле: трябва да можеш да чувстваш с колко тегло е напоена, за да видиш какво казва Ботев; в нея са

пет века робство. Тая историческа, битова и чувствена асоциативност насища Ботевата поезия с някакво, тъй да се каже, второ съдържание, което е скритото ѝ богатство. То е нашата атмосфера, нашето и тъмно, и ясно небе, нашето страдание, то е – сърцето на българския народ. Каква носталгична болка измъчва Ботева – далеч, откъснат от тях:

Ти ли си, мале, тъй жално пела,
ти ли си мене три годин клела,
та скитник ходя злочестен ази...

Ботев е едно от най-мощните утвърждения на българина.

* * *

Сбъдна се онова, което той мечтаеше. Подобно на своя събрат Петьофи – който не иска да умре на меко легло, да увехне като цвете, а в купежа на боя, като гърбо, троснато от гръм, изскубнато от урагана, като скала, откъртена от планината и полетяла в пропастта – и Ботев се моли

Подкрепи и мен ръката,
та кога въстане робът,
в реговете на борбата
да си найда и аз гробът.

В борческите си мечти Петьофи си представя своята смърт – в деня, когато всички народи ще се дигнат с девиза „Всемирна свобода“: прегазен от врага, костите му, обвити с бойното знаме, ще бъдат отнесени с траурен марш в братската могила на всички, пагнали за свободата. Ботев иска друго: с неговата смърт не се свършва – ако падне, невръстните му братя да го дирят по скалите и ако намерят пушката и

сабята му, дето срещнат душманин, с куршум да го поздравят и със сабя помилват. Борбата да продължи!

И тя продължи. „Волът“ създаде Шунка. На Шунка има един връх „Орлово гнездо“, на който опълченците са отбивали с камъни и с телата на падналите си другари турските пълчища и на който извоюваха нашата свобода.

Ботев е Орловото гнездо на нашата поезия. От нея се откриват такива далечини към миналото – и безкрайно в бъдещето. Защото Ботев не принадлежи само на своето време. Той принадлежи на всяко време, в което се ражда един нов свят.

На Ботевата поезия не може да се противопостави. Тя е като отприщан бент – събаря, повлича каквото срещне със себе си, за да излезе из теснините на простор, на свобода. Нейният волтаж е толкоз силен, че може да убие, но може и да тласне неизмерно високо и напред.

Върху тая поезия лежи щитът на три поколения: нейната неприкосновеност. Който иска, нека гири слабости и недостатъци или може би „вливания“ – няма кой да го слуша. Нека всичко да е заето – щом Ботев го е казал, то е негово.

Колкото повече десетилетията отдалечават Ботева, толкоз повече той расне в съзнанието ни, в чувствата ни, във фантазията. Съзнанието ни го възвисява в идеал, чувството ни кара да коленичим, фантазията го превръща в легенда. Защото, след като бе едно знаме, той става едно предание.

И ако някой изгуби своята вяра в народа ни – нека вземе Ботевите песни, те ще му я възвърнат.

И ако някой някога забрави, че е българин и идейният му компас заиграе по чужди меридиани, нека се обърне назад, там, дето гори най-ярката, неугасима звезда на българското небе – Ботевата!

ДУМИ ЗА ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ



РЕДОВЕ ОТ БИОГРАФИЯТА

627

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

Владимир Василев е роден на 4.X.1883 г. в Бургас. Завършва Софийския университет, специалност „Право“ през 1903 г., след което работи като съдия в Радомир, Плевен, Пловдив и София.

Започва да публикува литературно-критически статии и рецензии още като студент. Сътрудничи и на сп. „Мисъл“, а по-късно и на сп. „Демократически преглед“.

През 1920 г. създава сп. „Златорог“ и е негов главен редактор до закриването му през 1943 г. Владимир Василев успява да привлече за сътрудници на списанието най-големите български писатели по онова време, някои от които именно на неговите страници правят и първите си стъпки в литературата.

През периода 1923–1939 г. на няколко пъти е директор на Народния театър.

Личната творческа биография на Владимир Василев е неотменно свързана с историята на „Златорог“. Тук именно критикът проявява мащаба на своя талант на творец и организатор на литературния живот. Списание „Златорог“ е списанието на най-големите български писатели и критици между двете световни войни, но то е и институцията, която безпогрешно оценява и ръководи литературния живот.

След 9.IX.1944 г. Владимир Василев е остро критикуван заради своите литературни позиции. Известно време работи като коректор в издателство „Български писател“.

Владимир Василев е редактор на първото издание на съчиненията на П. К. Яворов в три тома (1924), както и на следващото (в пет тома) от 1934–1936 г.

Приживе издава само полемичната си студия „Вараж от литературни формули“ (1942).

Умира на 27.XII.1963 г. в София.

КРИТИКАТА КАТО ОТСЪДА И ТВОРЧЕСТВО

*„... учтивостта е нещо, което се
дава, тя не се иска.“*

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

628

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Днес вече не е трудно да се посочи, че Владимир Василев бе най-изпъкващият и най-оспорваният литературен и театрален критик. Той свързва живота си със защитата на патриарха на българската литература Иван Вазов и с утвърждаването на най-дълбинния наш лирик П. К. Яворов в периода преди Първата световна война.

Вл. Василев създаде сп. „Златорог“, в което почти четвърт век се утвърждаваха широка гама идейни и естетически критерии. В значителна степен тъкмо на страниците на това списание се определиха както подемот, така и черти от развитието на нашата литература. В него участваха Й. Йовков и Е. Багряна, Г. Райчев и Н. Райнов, К. Константинов и Т. Г. Влайков, Н. Фурнаджиев и Ас. Разцветников, А. Каралийчев и Св. Минков, Д. Габе и Г. П. Стаматов, Н. Лилюев и Ил. Волен, Ем. Станев, Н. Марангозов и Ч. Мутафов... А в последните години от живота на списанието наред с други представители на тогавашното младо поколение в българската литература ще открием имената на Ал. Вутимски и Ал. Геров. Тъкмо в „Златорог“ се разви българската есеистика чрез Ас. Златаров и Анд. Стоянов, В. Ганев и Б. Пенев, П. Динеков и Б. Болгар, П. Увалиев, П. Йорданов и П. Войников.

Вл. Василев ненавиждаше критическия далтонизъм. Неуморно търсеше реални стойности в развиващата се литература, нейното богатство и бъдеще. Отнасяше се с най-дълбоко уважение към младите литератори, които извеждаха напред нови идейни и естетически критерии, търсеха „социална поривност“ – един стремеж, към който Вл. Василев се отнасяше с търпимост и разбиране. Но при всич-

ки обстоятелства той отстояваше присъствието на творческата личност.

През целия свой живот и при натиска на всякакви обстоятелства Вл. Василев не се примиряваше с „градивната критика“, защото дълбоко бе осъзнал, че съпоставянето на „плюс“ и „минус“ поравно във всички случаи води до „нула“.

Уж всички признаваха присъствието на Вл. Василев в нашия литературен и театрален живот. А не зная по-трагична, тъй грубо и публично отричана личност като неговата. От ляво и от дясно. И от центъра.

Отричаха го заслужили дейци на науката, които имаха дълбоко отношение към литературата: от Ив. Д. Шишманов до Ал. Балабанов, от К. Гълъбов до Д. Б. Митов.

От различни позиции и с различни аргументи го отричаха най-авторитетните литературни списания и вестници: „Развигор“ и „Родина“, „Хиперион“ и „Завети“, „РЛФ“ и „Кормило“, „Стрелец“ и „Дъга“. Та освен професорите, пълно несъгласие с критичната дарба и културата на Вл. Василев широко демонстрира и един поет като Ам. Далчев.

Последователно го изоставяха най-близките сътрудници на „Златорог“, а между тях и такива, които тъкмо на страниците на това списание намериха утвърждаване и признание.

Срещу него се написаха поредица от обемни статии и полемични студии, в които ругателският език достигаше до съвършенството. Той трябваше да отстоява своите естетически разбирания и вкус както срещу нападките, дошли от дясно или от центъра, така и от левията. И вложи много усилия, за да ни завещае образци на достойнство в литературния живот: „Между сектантството и демагогията“, „Хулиганството в литературата ни“, „Бараж от литературни формули“. Беше убеден, че „всеки истински творец е фанатик в своето дело“, и показваше това. Но нека не забравяме, че този „фанатизъм“ не беше сляп и глух, а се отнасяше до върната оценка на творбите, в които имаше истинско изкуство. Сега, когато преглеждам годишнини от списанието, виждам, че е имал и

629

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

„грешки“ в преценките си. Те се отнасят не само до известния случай с „недооценката“ на поезията на Хр. Смирненски, но и с привързаността си, макар и временна, към поети и есеисти, които днес вече не помним.

Нека не забравяме обема на действителния принос, който го характеризира като творческа личност, като критик. Разбира се, това се отнася не само до мястото, което отреди на Лилиев или Вагряна, на Фурнаджиев или Разицветникова, на Минков или Каралийчев, но и за тогавашните млади Ем. Станев, Ал. Вутимски, Ал. Геров. Споменавам само трима, но те са повече.

Вл. Василев нито търсеше да се опре, нито създаде „литературна школа“. Нещо повече, ненавиждаше всяка ортодоксалност – както идеологическата, така и естетическата. Търсеше измеренията на реалното дарование, неповторимостта в художественото изразяване, естествено развитие на таланта.

Посочвам част от литературнокритическите начала, които Василев отстояваше със страст, с непримиримост, която учудваше и тези, които познаваха отблизо неговата търпимост, добродушие и човечност. Той бе високообразован юрист, но посвети живота си на литературата и театъра. Бе търсен и признан, но в същото време оскърбяван и дори преследван. Стремеше се винаги да служи на истината с убеждението, че невинаги можеш да предвидиш живота и идеите, но поне си дължен да ги „застигаши“. Умееше да съхрани достойнство при всички обстоятелства, дори когато бе грубо и несправедливо нападан. Визискателен към другите, бе неумолимо визискателен към себе си. Не издаде приживе книга, въпреки че в архива му има план за „събрани съчинения“ в три томчета, както и подписани договори и срокове с книгоиздателство „Хемус“.

Вл. Василев е човек, който обладаваше гражданско съчувствие и присъствие. В тежките години след събитията от 1923 г. той се застъпва горещо за свободата на Г. Цанев и Н. Фурнаджиев, двадесетина години по-късно е свидетел по процеса срещу Кр. Белев, а подписва писмо, за да бъде освободен Т. Павлов от концентрационен лагер. За-

читава Боян Дановски и Ст. Сърчаджиев, а по времето, когато е директор на театъра, не разрешава никакви политически гонения.

В ръцете ми стоят десетина и повече писма, които свидетелстват какви усилия полага, за да се закрепи болния и отчаян Ал. Вутимски. Когато през 1944 г. Ал. Геров попада в затвора и над него тежи сянката на жестоко наказание, в едно писмо до Вл. Василев поетът ще споглеи: „Вие сте единственият човек, към когото мога да се обърна за някакво съчувствие“ (10.IV.1944). Не зная какво точно е сторил Вл. Василев за „политическия арестант“, но Геров ще напише: „Струва ми се, че вие можахте да ми вдъхнете кураж.“ Ще получи и писма от майката на поета. В едно от тях се казва: „Благодаря Ви за грижите Ви по Александър, аз никога не ще забравя, както и той никога не ще забрави...“

Струва ми се, че Вл. Василев никога не търсеше отплата. Мотото, поставено в началото на тази статия, което извлечам от полемичната му студия „Бараж от литературни формули“, свидетелства за благородство, нравствена чувствителност, изключително гражданско присъствие.

Не мога да си обясня и сега как бе събрана толкова много ненавист – политическа, идеологическа, литературна – срещу този човек, който не бе извършил никакво зло и обичаше тъй предано литературата. Зная как и в самотата той отстояваше своите литературни разбирания и търсеше нови простори за работа, приел това, което го оберъчаше, не само като неизбежност, но и като възможност. Дали е грешил? Може. Но е грешил честно, защото нравственото начало дълбоко извезваше духовното и гражданското му поведение. Той се бореше самоотвержено срещу „баражите от литературни формули“, но не можа да превъзмогне баража на клеветата, злопамятството, недоброжелателството...

Вл. Василев е роден през ноември на 1883 г. и ни напусна през декември 1963 г., съпроводен от малцина до гроба. Тази година ние отбелязваме сто и десет години от

неговото раждане и тридесет години от смъртта му. Досадно е да чуваме съзливби слова, а да не извършваме онава, към което ни задължава паметта му: да се обгърне и изследва литературното му наследство, което събира праха на ДИА. Това са сто или повече папки, в които са съхранени ръкописи, кореспонденция, документи от времето на Пенчо Славейков и Яворов, цялата история на „Златорог“, та до наши дни, когато написа своите великолепни етюди за Вазов и Ботев, за композицията на лиричното стихотворение и героичната романтика в нашата поезия – цяла поредица от текстове, редакции, зачерквания и доделки.

Към личността и твореца Владимир Василев не може да се постъпва нито лекомислено и прибързано, нито разнежено сантиментално и примирително. Той трябва да бъде изучен.

И време е към литературното му наследство да се пристъпи с уважение, с дълбоко осъзнаване на реалното място, което той заема в литературното ни развитие, с истинска и неподправена от обстоятелствата обич...

1993 г.

БОГОМИЛ НОНЕВ

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ И НЕГОВИЯТ „ЗЛАТОРОГ“

За никого от българските литературни критици критиката не е така категорично изкуство, както за Владимир Василев. Само че не на теория, не като схващане и убеждение, а на практика. Иначе той няма вкус към абстрактни теоретични разработки, нито пък към участие в дискусии. Вършеше своята работа така, както поетът пише стихотворение, без да се запита предварително дали ще излезе елегия и в колко куплета. Но в нашумелия спор що е критика – наука или изкуство, статиите и портретите на Владимир Василев бяха най-красноречивото доказателство в подкрепа на тезата, че критикът е художник, творец, артист, писател. В своите писания той изгражда образите на писателите и картините от литературното движение като интерпретатор, върху основата на предоставения му материал. По подобен начин създава своите обобщения и прозаикът.

Има и друг тип критици – учени, изследователи, филолози. Но той не е от тях. Той не само не познава страстта да се ровиш в библиотеката над стари издания. Той не може да постави една бележка под линия¹, не си служи с библиография, високомерно я презира. Пък и защо му е целият наукоподобен апарат, щом като си има памет човекът. И – въображение. Те му стигат, за да постигне целта си: да разкрие пред читателя облика на даден писател, порядко на някое литературно явление или процес.

Вкус, памет, въображение са все компоненти на таланта. Те се култивират, естествено, доразвиват се, усъ-

¹ Има в една негова публикация на Яворови писма цели 18 бележки под линия, но всичките съм му ги прибавил аз, когато подготвях работата за печат в редакцията на сп. „Септември“ през 1957 г.

вършенстват се. Но са си дадени априори, по рождение, от Бога. Ако си се родил без талант, какво ще доразвиваш?

Качествата на учения могат да се придобият в учебно заведение, за тях е достатъчно наличието на амбициозност. Да кажем подготовка, осведоменост, овладяване на материала, дори ерудираност. Или специализация – то е нещо, което е подвластно на волята, подлежи просто на избор. Не съставлява проблем и усвояването на научния стил на изложение, защото е всеобщ и безличен. Индивидуалността в него съвсем не е задължителна, за разлика от критиката-изкуство, където начинът на изразяване е съвсем самобитен, непогрязяемо отличителен. Защото е необикновено самото мислене и възприемане на изкуството.

Когато се зачетем в статиите на Владимир Василев, изпитваме усещането, че един вещ познавач ни развежда в света на творци, които всички познаваме – Ботев, Вазов, Яворов, Дебелянов, Бояджиев, Елин Пелин, Йовков, Лилюев, Багряна..., тъй както един артист може да ни поднесе своята устна антология на избрано от поезията им. Вкус, преценка, опит – то се подразбира от само себе си, защото е в кръга на достижимото. Но интерпретацията започва оттук нататък, защото литературният критик си служи с анализи и асоциации, като опитен часовникар той ни въвежда в тайната на всеки механизъм от разглежданата творба, раздробява я, без да я умъртвява, за да я опознаем по-добре, да я обгледаме от неподозирани нейни страни. И следва да се отбележи, че тъкмо тук Владимир Василев е в стихията си. Никъде той не разказва текстове, не елементаризира съдържание, не пояснява метафори. Учебническото гаскализиране, което превръща литературните текстове в отблъскващи разбори, му е противоположно. Не, статиите на критика създават вътрешно предразположение отново да се взреш в оригиналите, да ги преосмислиш в светлината на разкрития и тълкувания, направени прецизно и ненатрапчиво, на места просто ефектно, за да се врежат в паметта. Подобно на поета, и критикът призовава въображението ти, накарва го да заработи, дава му простор.

Владимир Василев не е от критиците, които превеждат образите и типове на писателя от езика на емоциите на езика на логиката и разсъдка. Той разсъждава естествено, но без да напуска емоционалното, той търси контакт с чувствата на читателя си. От това дейността му съвсем не се превръща в чисто първосигнална. Можете да наречете както си искате такава една метода (най-често я определят импресионистична), но мисля, че е достатъчно да си изясним, че просто имаме работа с критик-художник, с критика-изкуство и нищо повече. Разбира се, това са определения на самата школа, а не на отделните ѝ представители, които са твърде различни помежду си.

Вече казах, че сред тях Владимир Василев има най-очертаващото се, изпъкващо и масивно присъствие. Нищо, че не познаваме цялостно дейността му, тъй като няма издадена книга. Както големият майстор-поем може да проличи и в отделния шедевър, така и личността на големия критик се е отразила във всяко негово произведение. Във всяка статия съзираме в концентриран вид чертите на специфичния му талант – зоркото му око, високата му възискателност, способността му да навлиза в крехкия свят на поезията, без да оставя следи след себе си; увлекателният му и четивен стил, емоционалната му и раздвижена фраза, многопластична, преливна, прекъсвана от резки синкопи при внезапни афекти или констатиранни непрости недъзи. И навсякъде една респектираща строгост, внушаваща страх у безличията и уважение сред истинските творци.

По образование и по професия Владимир Василев не беше литературатор-филолог, а юрист. Роден е на 4 ноември 1883 г. в гр. Бургас в семейството на съдия. Учи в Бургас и Сливен, а завършва Първа софийска мъжка гимназия през 1900 г. Записва славянска филология, но баща му го накара да се прехвърли в Юридическия факултет, за да продължи професията му. През 1904 г. Владимир Василев завършва право и дълги години работи като съдия в Радомир, Плевен, Пловдив, Сливен и София. Службата, която заема, го осигурява материално, като му оставя достатъчно вре-

ме за литературни занимания. Още като ученик от последния клас той е сътрудничил с рецензии на различни издания, като сп. „Светлина“, а като студент през 1904 г. под псевдонима В. Ямуков отпечатва в авторитетното списание „Българска сбирка“ статия за Иван Вазов по страниците на сп. „Мисъл“. По такъв начин, макар да защитава поета и да взема критично отношение към редакторите на списанието, Владимир Василев се запознава с „четворката“ – г-р К. Кръстев, П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров и П. К. Яворов и им става много близък. Той е поразен от тяхната толерантност (по подобен начин са приети преди това П. Ю. Тодоров и П. К. Яворов). Нещо повече, младият критик пожелава да подложи на изпитание техните принципи и им предлага положителна рецензия за Вазовите прозаични скици „Японски силуети“. Напечатват я. Макар че за никого не е било тайна – заг измислени японски имена се осмиват г-р Кръстев, Славейков, П. Ю. Тодоров, К. Христов, Ст. Заимов и Дим. Страшимиров... „Макар тези хора около „Мисъл“ да са буржоа, все не са толкова глупави, колкото ги мисля“ – ще каже преди това при подобна ситуация младият социалист П. К. Яворов, когато научава с деветмесечно закъснение, че са напечатали неговите стихове, върнати от социалистическия печат. Не са глупави, толерантни са, признават таланта независимо от неговите пристрастия и убеждения.

Владимир Василев ще се мъчи да усвои това безпрекословно уважение на „Мисъл“ към таланта, откъдето и да идва той, с когото ще да враждува, каквато и политическа ориентация да има.

Лесно е да се формулира, но колко трудно е на практика да се приложи! Владимир Василев ще се убеди на два пъти в това – веднъж като редактор на „Златороз“, където дава място и на писатели комунисти, но особено в качеството си на директор на Народния театър, дължност, заемана от него през 1923–1939 г. Неколкократно, с продължителни прекъсвания. Защото, докато списанието е лично дело, националният театър е общонароден и там се контролира от всекиго намесата в определяне на репер-

тоара, както и уволненията или назначенията на артисти. А едва ли има службица в царството, да не говорим за такова престижно културно средище, която да не е зависима от управляващия в момента режим, нерядко дори за по-дребни неща се стига до вмешателство на двореца. Нищо, че привидно е провъзгласена творческа свобода, всеки посредствен министър на просвещението (изпитал го е и Славейков) може с едно разпореждане да обезсмисли всичко до... падането си от власт. При възкачване на враждебната партия всичко се пренарежда отново...

Съдилищата в това отношение нямат по-голяма и гарантирана автономия, но поне там литературът Владимир Василев няма никакви амбиции. Само веднъж влага лична страст – да помогне на приятеля си П. К. Яворов, че е невинен, да отхвърли обвинението, че е убил жена си. Пише от негово име дълги обяснения до съда, успокоява полуслепия поет, едва оживял, че най-много може да бъде арестуван по подозрение, но сам чувства, че нечия силна ръка тегли конците и нагнетява обстановката. Чуди се какви ходове да предприеме като юрист, докато един ден поетът не прекратява делото с помощта на повторния изстрел и чашата с отрова...

От всички български критици Владимир Василев имаше най-щастливата и най-трагична съдба. Той имаше редкия шанс да се сближи и сприятели с първенците на българската литература – с П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров, г-р К. Кръстев, А. Страшимиров, К. Христов, Г. П. Стаматов, Елин Пелин, Д. Бояджиев, Й. Йовков и мн. др., да живее в тяхното окръжение, да чете най-често първ най-новите им произведения и да пише за тях. Не се случва на всекиго да бъде съвременник на три поколения в литературата, да може да си подбира критическите сюжети от такова безкрайно разнообразие на таланти. Но съвремененно разбираме и болката му: съдено му бе да надживее физически всичките си приятели и връстници, да ги оплаква пред пресните им гробове, да търси слова, за да ги възвеличи във времето, да ги пренесе в спомените си, да издирва, редактира и издава съчиненията им. През 1912 г.

Пенчо Славейков пръв открива тъжния мартиролог, като угасва в чужбина. След две години си отива завинаги Яворов. След още две също далече зад граница угасва тихо, както тихо е живял, и нежният творец на идилите – Петко Тодоров. През 1919 г. при съмнителни обстоятелства (уж събрал лекарствата) умира и г-р К. Кръстев. За кратко време опустява българската литература, изгубила междувременно и Димитър Бояджиев (самоубил се през 1911 г.), и Димчо Дебелянов (убит на фронта през 1916 г.).

Всъщност още приживе на всички тях критикът предчувства, че нещо лошо се е случило в литературната ни действителност, надвисва беда, обезлюдяване, криза, всеобщ спад. Ако трябва по-точно да обозначим границата, сигурно ще посочим 1907 г., когато след 16 славни годишнини знаменитата крепост „Мисъл“ престава да съществува. За радост на литературната гмеж, която никога не е могла да прескочи високите ѝ стени. И за почуда на истинските ценители на литературата, които не могат да си обяснят защо списанието престава да излиза точно в момент, когато основните му сътрудници са се наложили като авторитетни писатели и всеки от тях се е насочил към върхови постижения в собственото си развитие? Правят се усилия за издаване на един-два алманаха под същото заглавие и със същите участници, но те са бledo ехо от някогашното славно съществуване на списанието – законодател в областта на литературните оценки.

Тази липса на авторитетен център, откъдето да се издават безпристрастни атестати за литературна зрялост и майсторство, изпъква особено нагледно в периода след войните (1912–1918), когато настъпва времето на списанията-еднодневки, а модите се менят не само всеки сезон, но с капризите на текущата конюнктура. Вавилония на произволни оценки, тържество на безвкусицата, безпътница, безпросветна криза обзема литературата, навалицата в нея става толкова гъста, че е почти невъзможно да се различи хубавото от лошото, перспективно от безнадеждното. Претендентите за Олимп са толкова много и така нахални, че се заличават всякакви кри-

терии и става невъзможно да се подкрепи истински талантливото.

В момент, когато мастити критици абдикират от основното си задължение или са се пръснали и разделили на лагери и групи, Владимир Василев усеща остра нужда от създаване на обединителен център на истинската литература, който да играе ролята на Кръстевата „Мисъл“ (в която всъщност първа цигулка е свирил П. П. Славейков още веднага след появяването си в редакцията). Така се заражда идеята за „Златороз“ и се осъществява през 1920 г.

Този е един от звездните мигове в биографията на критика.

Ето как самият Владимир Василев обясняваше след време причините за появата на „Златороз“:

След Първата световна война в литературния ни живот бе настъпил хаос. Отричаше се всичко и най-големите ни имена (като се почне от Вазов), като им се противопоставяха нашите епигони на модерните тогава западноевропейски течения – символизъм, експресионизъм, диаболизъм и пр. Връзката с миналото, с всичко, създадено дотогиз, бе скъсана, художествените мерки понижени до най-ниска степен, посредствеността бе завоювала широк терен. Необходимостта от едно списание, което да събере значителните писателски сили, да възстанови художествените критерии и да продължи в здравите (както тогиз се казваше) традиции на българската литература бе почувствана силно. „Златороз“ трябваше да отговори на нея. Той не можеше да бъде поставен под знака на една литературна школа – на това се противопоставяше чувството на духовна автономност у писателите, на които най-много държах. Остана като обединителна рамка: ще приема всеки, щом е талантлив, от който фронт и да иде. (сп. „Отечество“, 1989 г, бр. 3, стр. 19)

Забележете: „Златороз“ с право се смята за площадка, на която се усвоява творчески опитът на чуждите литератури и на първо място от западноевропейските страни. Само че става дума за истински значимото и ценното, не за всяка мода и приумица. От късните епигони на

модернизма критикът се е разграничил още в статията си „Пантеисти и манияци“, публикувана в сп. „Демократически преглед“. И по-нататък, вече в качеството си на редактор Владимир Василев не престава да се противопоставя на литературната посредственост било чрез изобличаване на конкретни нейни представители, било по още по-жесток и безпощаден начин: чрез издигане на непостижими за нея критерии. Нищо, че така се поемаше рискът от обвинения в елиитарност, в „Златорог“ не криеха, че изкуството не е за всеки. Още в програмата на списанието, обявена в първата му книжка, се заявява, че то ще се стреми да утвърди истинските художествени ценности в литературата и изкуството съобразно постигнатото от предшествениците.

Раждането на първия брой е важна дата в творческата биография на създателя му. И отново следва да си дадем сметка, че в този миг са генетично програмирани и участието, и злочестините на критика в литературата.

Защо ли? Защото всеки може да си представи значението на едно периодично издание, което излиза десет пъти годишно цели 24 години (до бомбардировките в края на 1943 г.) и се превръща в истински бастион на литературата. По участието си в него се определя почти безпогрешно принадлежността към тясната и отбрана гилдия на майсторите. И същевременно тъкмо тази строгост на избора, прецизност на оценките (похвалите), тъкмо този еталон на признание поражда толкова много озлобеност, акумулира тъмни страсти, закани за кръвожадна разправа...

Отмъщението на пренебрегнатите се оказва страшно. Като се възползват от благоприятната обстановка, те успяват да лепнат на списанието политически етикет и да компрометират идеологически. Все едно как ще го определят – „формализъм“, „естетизъм“, „буржоазен субективизъм“ и т.н., оплюването цели да зачеркне изцяло едно дело и да препречи пътя на неговия създател към печата. След 1949 г. около Владимир Василев се създава една обстановка на перфиден терор, когато той нямаше никаква възможност да се защити където и да било, нито да покаже

безпочвеността на произволните обвинения. Напразно очакваше защита или поне подкрепа от някогашните си сътрудници. Малцина от тях тайно му съчувстваха, безсилни да променят нещо дори когато разполагаха с реална литературна власт. Повечето се оказаха загрижени единствено за кариерата си, извършили рязък завои в личния си път. Но най-несправедливи към него, най-настъпателни, настървени, обвиняващи бяха ония, които искаха по такъв начин да получат индулгенции за изплащане на свои идеини грехове. Ето например какво пише за „Златорог“ един негов бивш сътрудник, допуснат навярно повече поради недоразумение в списанието:

Проводник на индивидуализма, на естетизма и на буржоазния курс в литературата, „изразител на официалната културна общественост“, „последователно отстоява естетско-индивидуалистични разбирания“, „воюва против пролетарското художествено творчество“, „не приема за сътрудници писатели, комунисти и социалисти“, „Златорог“ не е застъпник на критическия реализъм“, „принудено (!) е да помества и реалистични произведения, но избягва публикации с подчертан граждански патос“, „социалната тематика му е чужда“, „претенции за елитност“, „не се ползува със симпатиите на широката писателска общественост“, „Златорог“ не е широко разпространено издание и от масовия читател не е търсено... И т.н., и т.н.

Целият този набор от тежкотонажни идеологемии, издържани в кадрово-доноснически стил, се съдържа не в някой доклад на партиен или литературен ръководител, макар че омразата към списанието може и да е заимствана или навята от там. Цитатите вземам от изданието „Българска литературна периодика“ (1972) – една книга с претенции за библиографска безпристрастност и неангажираност, за достоверност и елементарна почтеност. Но като научите автора ѝ – небезизвестния Иван Богданов, не можете да не възкликнете: „Боже мой, и той ли? И той ли е вложил своята лепта в общия хор на хулителите, скарани с истината?“ И то в библиографско пособие! Но ако

разгърнете втория том от неговата „История на българската литература“ (1970), ще се сблъскате с още по-преценциозни, още по-оскърбителни и още по-несъстоятелни определения за създаденото от критика.

Какво да говорим тогава за написаното от Тодор Павлов, от Константин Гълъбов или Александър Балабанов? Те са били опоненти на Владимир Василев, той също не им е оставал дължен. Достатъчно е да прочетем неговата студия „Бараж от литературни формули“, за да се види, че той се обявява не изобщо срещу литературната теория, а срещу преднамереното теоретизиране и скудоумието, срещу превръщането на литературата в публицистика, срещу посегателствата спрямо природата ѝ на вид изкуство. И срещу негодния инструментариум на някои критически школи, разбира се.

Литературната периодика несъмнено е предназначена най-първо за съвременниците си. Тя има точно определен адрес. И значението ѝ се определя от произведенията, които публикува, и позициите, които застъпва. Кой имена е открила за литературата? Кой е закрила? След време теченията могат да представляват интерес само за специалистите. Тогава вече не е маловажно колко и какво от страниците на едно списание може да бъде преиздадено, тъй като не е изгубило художествената си стойност.

От „Златорог“ като от златен рог продължават да се изсипват в литературата ни отделни съкровища, преоткривани и необходими и на бъдещия читател. Достатъчно е да се посочат само някои от сътрудниците му, за да се оцени високото равнище на списанието: Николай Лилюев, Елисавета Багряна, Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Александър Вутимски, Богомил Райнов, Александър Геров от поетите, Йордан Йовков, Георги Райчев, Николай Райнов, Константин Константинов, Г. П. Стаматов, Ангел Каралийчев, Константин Петканов, Светослав Минков, Ст. Ц. Даскалов, Емилиян Станев от прозаистите, Боян Пенев, Васил Пундев, Георги Цанев, Петър Динеков, Георги Константинов, Малчо Николов, Иван Мешеков от критиците и мн. гр. Дойде време да се преоцени без предубеж-

жения и по достойнство истинското място и значение на „Златорог“ като стожер на реализма в развоя на литературата ни, като могъща опора на здравия и сигурен вкус срещу всевъзможните домогвания и съблазни на временното, преходното и измамното в литературата. Дълъг ще остане списъкът на книгите и авторите, които са били утвърдени от рецензиите на „Златорог“. В тях ще открием всъщност почти всичко ценно и значително, създадено в литературата ни през този продължителен период. Грешките и пропуските са нищожни, минимални.

Едва ли има друго издание, което да се похвали с подобен баланс. Докато в стотици списания са погребани мъртви произведения, „Златорог“ и сега може да се чете като текуща литература.

Владимир Василев не е само теоретик, той не е и историк на литературата ни. Като съвременник на три поколения, той няма усещането, че разлиства класика, когато се рови из страниците на Иван Вазов или П. К. Яворов. Но той и за Христо Ботев пише не като историк през дистанцията на десетилетията, а като литературен критик, заел се да извае портрета му за новия читател.

Казах ли, че Владимир Василев е най-добрият портретист сред нашите критици? Нека го повтора сега, като се опитам да проследя неговото майсторство въз основа на наблюдения над серия неговии синтетични статии за първенците на литературата ни.

За Ботев той написа сравнително късно – през 1953 г. Имаше вече достатъчно натрупан свой собствен опит, но погледнете все пак годината: най-мрачното време на култовщината, царството на догматиката и стагнацията, на папагалското единомислие, на шаблонизаните изрази и бедно, канонизирано, убито въображение. Никой, естествено, не смееше да посегне на Ботев, да го принизи или оспорва. Но личността и делото му бяха обвити в общозадължителни формулировки, пригодни за идеологията, не и за поезията му. Затова стиховете на поета оставаха някак вътрани от писанията, върху тях по-рядко се простираха пипалата на нивелиращото скудоумие. И ако това станеше, буге-

ше се повсеместен смях. Няма защо да крием, в такива случаи се разрешаваше – в защита на Ботев! – да излезем и се поглумим над такива автори, които „доказваха“ логично и просто: Ботев е социалист... (Възразявал съм им в печата в техник стил: Ботев е националист, той е и социалист, значи е...) Можехме да си правим вицове и с една нещастна преподавателка по естетика, която в стиха „гора зашуми, вятър повече“ виждаше гениално отражение на физическия закон, че скоростта на звука е многократно по-голяма от скоростта на вятъра и затова отначало чуваме как шуми гората, после се появява вятърът (а не обратното)...

На фона на тия и подобни куриозитети двата погледника на Владимир Василев, появили се в „Литературен фронт“ под заглавие „С най-пламенните песни – Ботевите“, прозвучаха като небивало предизвикателство. Още от първите редове беше ясно едно: никой не пише така! Със същия този наш български език, но необикновено обновен и пластичен се навлизаше в толкова познатата ни Ботева поезия, а сякаш слушахме груга, нова или позабравена музика, сякаш я откривахме сега за пръв път. Няма нито една равнодушна фраза в цялата статия. Всичко в нея пламти и диша с вулканична страст, всичко в нея е в синхрон с мислите-светкавици и гениални прозрения на поета, с катастрофичната му категоричност: „Свобода или... смърт!“ (Непременно с пауза и непременно с отбивистко произнасяне на алтернативата.)

„Ботев пише, за да бъде следван“ – казва за него авторът. Но дали си е давал сметка, че и критикът пишеше като него – да бъде и той следван. Добил възможност да се изрази, той се възхищава от абсолютната свобода на Ботев, кара ни да му повярваме, застава ни да презрем душите на свободата и в това отношение не е трудно да ни спечели. Но без да го е казал, долавяш, че точно такава свобода той претендира да добие и за себе си като автор. И я е постигнал, както показва и самата статия. Критикът пише за Ботевите мисли, които като светкавици разкъсват мрачините и стрелят далече напред. А ние сме подозрението на критическите мъгли, такива като:

Вземете политическите му статии и фейлетони – в тях бляска мисъл, закалена като секира“, „Да си хвърлиш калпака нагоре или ако имаш пищов, да гръмнеш във въздуха от възторг“ (след стиховете „Храни, горо, такъвиз чеда!“), „Ботев е едно от най-могъщите утвърждения на българина“, „Ботев е от Орловото гнездо на нашата поезия“, „Той принадлежи на всяко време, в което се ражда един нов свят.“

Само онзи, който не е писал никога за Ботев, не знае каква мъчнотия е да изречеш нещо свое за него, без да бъде банално или претенциозно. Да се чудим просто на лекомислието, с което учителите предлагат тази тема на децата, като ги обричат на преразказ и цитатничество. В грамадния том от над 700 печатни страници „Българската критика за Христо Ботев“, ако се поотръска, едва ли ще останат само няколко, заслужаващи висока оценка.

Сред тях непременно ще бъдат текстовете на Владимир Василев от 1953 г. Има в тях следи на времето, не може да ги няма. Но много по-съществено е, че и при такива условия литературният критик е намерил начин да изрази себе си – деликатно, с такт, без да може някой да го упрекне за това. Като живописец-портретист не се задоволява само с външната прилика, а покрай изобразяването лице на таблото, намеква и за своето присъствие.

Да, не са художествени фотографии литературните портрети на критика и това личи най-добре в паралелите, които се правят между Ботев и съвременните поети. След като разглежда сублимните моменти в песните на революционера, авторът изведнъж прави едно уж случайно отклонение:

Стихът става триумфиращ, нищо не може да го стигне. Защо никой от сегашните ни, иначе добри поети не изблизна тъй, да хвъркне, да полудее, да каже думи не толкова умни, невестни макар, но да се запомнят!...

Действителната, завладяваща сила на тия моменти се дължи на това, че всичко у Ботев е дълбоко лично изживяно. В неговите пориви и болки, в гнева и ликованията, бие сърцето на народа, но бие със собствения пулс на поезията.

та. Инак: можеш да виждаш народното тегло, да го изобразяваш много вярно, да си обзет от един висок идеал и да си готов да дадеш всичко за него, и все пак това да бъде само едно убеждение, изживяно чрез съзнанието, неподклатено от собствената ти жар – и за това трибунално казано, ако не е преминало в резоньорство. Тогаз онова „чувстваш“ могат да го кажат и други. Както го и казват. То се превръща в „тематика“. Тук е разликата между поезия и поетизация.

Казано е съвсем ясно, просто и определено. Загълбоченият читател ще съзре в текста едно покушение срещу тематиката – най-солидният стълб в естетиката на догматизма, най-фетишизирания. А да определяме ли какво е пространството на поезията и непоезията (псевдопоезията, поетизацията), според представите на критиката? На фона на Ботев всичко издребнява, смалява се, изгубва се. Защото като опитен професионалист, Владимир Василев измерва изкуството не с тонове или кубометри, а на карати.

Чиста проба истински ценности съзира той и в охуленото творчество на Иван Вазов още през 1904 г. Охулено е то не къде да е, а върху страниците на най-авторитетното тогава списание – „Мисъл“. И младият, начинаещ автор Владимир Василев, скрит зад псевдонима В. Ямуков, прави своя блестящ литературен дебют. Статията му „Вазов на страниците на едно списание“ има значение не само в личната биография на критика. Тя засяга непосредствено и поета, като му дава рядко доказателство за признание. (Вазов е обвинен, че сам се е скрил зад непознатия псевдоним.) Разграничавайки се от хора на хулителите, Владимир Василев доказва, че всеобщото отрицание на народния поет е само привидно, че неговите поклонници не са се свършили и че „опълченският поет“ не е любим само на старци и бабички, а си има привърженици и сред най-младото поколение.

Това едновременно се отнася както до поезията, така и до прозата му. Критикът изтъква качествата и на „Епопея на забравените“, и на „Под игото“, а също и на „Неми-

ли-недраги“, „Чичовци“ и много други разкази и пътеписи. Теглата под робството, възторгът и ентузиазмът на освободителната епоха и моменти от съвременния живот – всички общочовешки и философски теми са намерили място в сбирките на поета и в неговите повести и романи. Заключение е: „Вазовата белетристика е една разкошна галерия от картини из българския живот и от народни типове“. И още по-категорично: „Вазовата белетристика – това е българският живот, пренесен на платното на един велик художник.“

Малцина приживе са наричали Вазов велик художник. Изисква се смелост да се противопоставиш на преобладаващите поголовни и безогледни отрицания. Владимир Василев само бегло отбелязва голословните твърдения на социалистите, че писателят пренебрегвал „социалния въпрос“ и развивал „буржоазно гледище“. Той се учудва, че едно такова авторитетно списание като „Мисъл“ може да пише за Иван Вазов с езика на жълтата преса. Той е извадил от разни места и е цитирал такива оскърбителни определения: „едно литературно нищожество, което не заслужава никакво внимание“ (а непрекъснато се занимават с него!), „литературен облизанко“, „акробат на изияния слог“, „литературен кърпач“, „една литературна нула“ и т.н. Критикът не пропуска да отбележи, че в първите годишници на „Мисъл“ не само че липсва този пасквилен стил, но там мнението за Вазов е съвсем друго. Той нарича „една загадка“ такава рязка смяна на отношението към писателя и оставя на читателя сам да си обясни какви са причините за подобна „еволуция“. Но си дава съвсем ясна сметка, че на дъното е литературното политиканство. Статията започва направо с наблюдението:

В нашата литература се забелязва същото разделение на воюващи лагери, основано на вечно гонение „вашите“ и покровителстване „нашите“, което е в политическия живот. Само че тук противните страни не се наричат партии, а носят по-благовидното име кружоци. „Литературен кружок“ – това е нашенската политическа партия, пренесена в областта на литературата. Едно

общество от поети и критици (или които се смятат за такива), монополизирало изкуството изключително за себе си, единствено способно да различи истинската поезия от простата „изящност на слога“. Вън от него не съществува българска литература или ако съществува, тя се представя само от бездарности.

Писателите от кръжока – продължава мисълта си критикът – са единствено признати и избрани, само те могат да дават тон и да бъдат хвалени. Останалите се низвергват с всички позволени и непозволени средства, които едно партизанство може да измисли. И тежко на художниците, които имат нещастие да не принадлежат към „нашите“. Може да са най-талантливи, те са обречени да бъдат гонени и унищожавани. Художествената критика се превръща в най-долно политиканство. Особено е възмутен младият критик от перспективата при подобна деформация на литературните нрави и взаимоотношения да се стигне до чудовищното положение да се „назначават“ и „уволняват“ поетите, подобно на... околийските началници.

Той се противопоставя с цялата си решителност на подобна ситуация. Вижда му се просто абсурдно, че жертва на установилите се порядки става най-първо не някой друг, а Иван Вазов – писателят с най-големи заслуги в литературата ни. И като го защитава, младият критик установява пълно непознаване на неговото творчество от страна на преднамерените му отрицатели, заблуждение и дори „изумително невежество“. Той обаче справедливо смята, че не е възможно да се противопоставя на всяко едно обвинение срещу поета, а оставя противниците му сами да се оборят. Достатъчно е да ги цитира, за да проличи несъстоятелността на претенциозни построения, скарани с всяка логика. „Има работи, глупостта на които не трябва да се доказва: тя трябва непосредствено да се почувства“ – отсича критикът.

И все пак, като тегли чертата над закачките от засада и пасквилите, профаниращи цинично творчеството на поета, като изтъква тяхната „несъстоятелност и

недостижна глупост“, полемистът обвинява авторите им, че „техните заблуждения са съзнателни“, те самите пишат едно, а са убедени в обратното. Тук вече Владимир Василев постъпва като юрист – според него, родените от лична злоба недостойни нападки представляват умишлен опит за дискредитиране на писателя, затова са още по-недопустими и осъдителни.

Накрая той се възхищава от победението на самия Иван Вазов към авторите на голословните и преднамерени отрицания. Критикът е съгласен, че има „случаи, когато най-добрият отговор е нищо да не отговаряш. Само чрез мълчаливо презрение можеш да спасиш достойнството си.“

По-нататък, в периода на „Златорог“, Владимир Василев ще се възползва и сам от правото си на такъв мълчалив отговор при многобройните нападки от къде ли не срещу него самия. Макар че, когато се е налагало, едва ли е оставал някому дължен. Нищо друго обаче не е оставало след полемиките, освен акумулираната злоба у опонентите и изчакването за реванш и отмъстителност.

В конкретния случай с Иван Вазов нещата се развиват по правилата на шаблона. Напротив, отношението на „Мисъл“ към поета се променя. „Кампанията срещу Вазов престана – отбелязва в спомените си критикът. – Кръстев му отгаде признание в сп. „Русское богатство“ и към края на живота си се сдобри с него.“ Основният двигател на негативните страсти към народния поет в „Мисъл“, както е известно, е не Кръстев, а П. П. Славейков. Преди него и след него нещата стоят по-различно.

Владимир Василев цени Славейков, но не изпада под хипнозата на неговото мозъчно влияние, не се превръща в послушен епигон. Той не споделя неговите естетически предразсъждения и субективни пристрастия. Доказателство за това са статиите му за Елин Пелин, когото той цени високо, а от „Мисъл“ не го забелязват, не го допускат за сътрудник, защото се бил принизявал до анекдота. Този път критикът не спори, защото в списанието няма кампания срещу Елин Пелин, а има по-скоро едно мълчаливо

пренебрегване. Но той пише със силни слова за големия и своеобразен талант на писателя, за ненаситното му жизнено любопитство, за девствено чистото му съзнание, непомътено от амбиция да твори преднамерено или да се подчинява на идеи.

Елин Пелин не изобразява големи съдби – посочва критикът. – И най-малката съдба е голяма за оня, който я носи.

Като тръгва от това изходно начало, Владимир Василев стига до истинско разбиране на писателя и на неговите герои. Собствено, той не ги нарича герои, а хора, човеци с най-прости чувства, като всеки от нас. И предупреждава:

Преди всичко у Елин Пелин светът не е само човекът. Това е цялата одушевена и неодушевена природа. В нея се проектира всяко човешко дело и всяка човешка съдба и там добива трезвия си смисъл и оценка. Там водят корените на целия жизнен мироглед на Елин Пелин. Човекът се ражда, живее и умира сред природата. В нея е източникът на сочните му образни средства, които са знак на поетическия му стил.

Елин-Пелиновият човек е неотделим най-напред от домашните животни – отбелязва критикът и допълва към тях и цялото птиче царство на писателя, сред което минава денят в полето. Колко пуст би бил светът без врабчетата, щъркелите и другите пернати, как разбира техния език разказвачът и ни прави съучастници във възприемане на тайнствения и необятен свят на природата. Можем да спорим дали Елин Пелин е импресионист, защото обичал светлината и рисувал винаги своите пейзажи на открито. Но факт е, че според неговия нравствен кодекс „неморално е всичко, което е против природата“. С вярно око са головени и други характерни черти от творческата физиономия на писателя.

Особено привличат критика творци, чието творчество съдържа тайни, обвито е в ореол на загадъчност, изисква по-специална настройка при възприемане, предполага не само обяснения, но и съпреживяване. В статиите си за

Димитър Бояджиев, П. К. Яворов и Димчо Дебелянов Владимир Василев е приложил тъкмо такъв един диалектически сложен подход (да не кажа инструментариум), съответстващ на психологическата дълбочина и драматичната противоречивост на тяхната поезия. И тук той е миниаюрист, привързан към кратките жанрови форми, затова няма никаква описателност, преразказ, белетризация в неговите писания. Те са чиста лирическа критика или образцова есеистика, което е почти едно и също. Авторът е чужд на биографизма, макар да си служи понякога с детайли от живота на поета. Противопоставно му е учебническо-гаскалското раздробяване на стихотворенията на теми и образи, на лирически герой и житейски обстоятелства. В своите литературно-критически портрети Владимир Василев повече синтезира, отколкото анализира, там той рядко спори, не се отклонява да характеризира епохата или да противопоставя „някога“ на „сега“. Целта му е да се потопи в характерната атмосфера на поета и да ни направи съпричастни на самия творчески акт, какъвто представлява не четенето, а усвояването на поетическото произведение. Тогава възниква онзи емоционален контакт, който преодолява времето и разкрива истинските богатства на словесните излияния.

На едно място критикът е обобщил:

Този плебей с душа на патриций принадлежи към ония несретници, които никога не могат да намерят опорна точка в живота. Някакво проклятие теене върху му – да не може никога да достигне това, към което се устреми, и да не загърба, което с големи жертви е успял да завладее.

Казано е за Дебелянов, но в еднаква степен то се отнася и за Бояджиев, и за Яворов. Изобщо, критикът намира сродна душа у несретниците на духа, презрели житейската изгода, битовия комфорт и потърсили пристан само в разбирането на също такива корабкрушенци, като тях самите. Но духовният уют, който създава такава поезия, не може да бъде заменен от никакви материални богатства. Аристократизмът в модерните времена не се измерва с материални и имуществени показатели, той

е белег на интелектуално отчуждение от грубата реалност и начин на живот в красивия и измамен свят на мечтите.

„Яворов е един революционен дух, който загива пред собствените си барикади“ – тази формулировка, дадена от критика, обяснява личността и делото на поета по-точно от цели страници анализи на факти и обстоятелства. Владимир Василев разглежда драматичното противоречие като същност при всяка изява на поета:

Един дух-каторжник разкъсва веригите, в които е вpletен, за да разгърне своя размах – и отново се вplита в тях. В това е нейният драматизъм.

Обърнете внимание: след като с невероятни усилия е разкъсал веригите, той не постига освобождение, защото отново се вplита в тях. Иначе не би бил Яворов, не би бил „винаги бунтовен, всякога враждебен“, както сам е изповядал. „Най-много враждебен на себе си“ – прибавя съществен щрих неговият портретист, като дешифрира по този начин неговата оприс.

Има песимизъм в лириката му – констатира критикът. Но предупреждава паникьорите:

Ние няма какво да се боим от Яворовите песимистични песни. Бъдете спокойни, той няма да направи никого да се самоубие, нито да се затвори в килията на своята самота. Щом не е попречил на Вапцаров, който го е обичал и ценял, да бъде такъв, какъвто е бил, няма да попречи и на днешното поколение.

Съветът е малко елементарен, но явно авторът се съобразява с аудиторията. Цитатът е откъслек от словото, което Владимир Василев произнесе за П. К. Яворов през 1963 г. Множество подобни мъдри съвети съдържаше и друг един негов доклад – „За композицията на лирическото стихотворение, но не само за това“, изнесен през 1957 г. в Съюза на българските писатели и предизвикал сериозно безпокойство сред ръководството. (Фрагменти от доклада можаха да бъдат отпечатани едва през 1963 г. в сп. „Пламяк“.) В него той си поправи грешката за Смирненски (която отдавна му тежеше – беше подценил поезията му в хода на горещи полемки), беше взел достатъчно категорично

отношение и към постиженията в новата литература, беше дал свои оценки на популярни поети. Но всичко това се видя недостатъчно на мракобесите. Бесилни да му противопоставят литературни аргументи, те отново прибягнаха към административни забрани. Така пътят на Владимир Василев към пресата отново и задълго бе преречен. Но истинските ценители на словото го познаваха и признаваха за себе си, вслушваха се в думите му, обичаха го и му съчувстваха. И при най-малката благоприятна възможност гледаха да му осигурят изяви – като обнародване на писма през 1957 г. в сп. „Септември“, като докладчик на Сливенските огньовете през 1962 г. и автор на голямата статия „Сливенският Парнас“ в два поредни броя на в. „Литературни новини“ и най-сетне чрез поместване на подбрани от самия него фрагменти от доклада му за лирическата композиция в сп. „Пламяк“ – предсмъртната му публикация.

Закъсня непростимо излизането на отдавна подготвената му книга с избрани критически статии.

Продължава да не излиза.

Този път не само непростимо, но вече необяснимо защо.

Владимир Василев следва да заеме мястото си в историята на българската литература и критика, което му се полага.

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

КРИТИЧЕСКАТА ДРАМА НА ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

654

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Най-после любознателният български читател ще има събрани на едно място основните работи на големия наш критик и блестящ полемист Владимир Василев.

Казвам това и до съзнанието ми пак и пак изплува отгавнашно суеверно чувство – някакво проклятие тегне над неговото име и дело, някакъв нов исторически или природен катаклизъм ще попречи да видим книга на Владимир Василев! Защото колкото и невероятно да изглежда – Владимир Василев и до днес няма издадена нито една книжка (брошурката с полемичната му статия „Бараж от литературни формули“ не влиза в сметката). Той не си е издал дори едно томче във времето, когато всички са смятали, че стои на флагманския мостик на българския литературен кораб, когато сам е отклонил предложението на „Хемус“ и дяго Хаджия за няколко томчета, твърд в убеждението си, че критиката живее в списанията, с моментите и поводите за раждането си, артистично небрежен към архиварството и изборите на литературната история.

Не се намери издател за него и във времената, когато беше се превърнал в литературен мит, в нещо като митическо Зло в нашата литература, което отклонява даровитите писатели от единствено правилния път и вкарва в позлатения кафез на „Златорог“, на заслон от социалните и политически бури. Не намери издател той дори във времената, когато литературните палета в сравнение с него бяха изровени от миналото, а самите ние, заели мястото му повече по исторически обстоятелства, отколкото по лични качества, трупяхме книжка след книжка.

Минеха не минеха пет-шест години, и се понасяше слухът, че някой си някъде се готви да събере работите му, че едн-кой си е успял да получи благословия и благоволе-

ние, подготовката е почнала, за да последва скоро новата мътва, че друг по-важен от първите се е намесил и работата е спряна. И т.н., и т.н., та до ден-днешен. Факт е, че факторите против Владимир Василев и „златорогщината“ винаги се оказваха по-силни, защото тъй или иначе досега неговата книжка не е издадена. Колко стегнат и мъчителен е тоя възел, може да се разбере и от това, че от две и повече години, когато съвсем благоприятни ветрове надуха платната и на Владимир-Василевата лодка, когато той е в устата на всеки като жертва на идеологическия терор в литературата, изданието пак не върви. И колкото и парадоксално да е, тоя път то се баби, защото почитателите и познавачите му, които се бяха заели с него, се оказаха във водовъртежа на политическите бури и все не намираха време за него. Т. е. – на него не му върви дори когато му е потръгнало...

Някакъв скрит, лишен от каквато и да е показност и сценичност, някакъв всекидневен трагизъм носи българската критическа съдба. Това не е величавият, напомнящ античните трагедии драматизъм на поетите ни, на Ботев и Яворов. Тук има нещо друго, нещо, което не се корени в съдбата, в характеристиките, в индивидуалните предопределения, в темперамента, а в обстоятелствата, бих казал в опита да се упражнява една необходимата, нормална човешка дейност като оценката и интерпретацията на литературните изяви при ненормално развитие, в неутегнато и недиференцирано общество. Едва ли описниците над люлката на г-р К. Кръстев са прокобили грама. Той беше роден за благополучно академично поприще. Но в светлината на целия му живот, преминал в люти вражди, вече стар, някогашният вожд на младите умира в такова потресение и разколебаване, че можем да видим отблясъците на грама. Кой е могъл да очаква, че от някакъв си апендикус в клиниката на ул. „Кракра“ ще се пръсне сърцето на Боян Пенев, в разцвета на силите, тъкмо започнал да вдъхва ужас на посредствеността и литературната плутовщина? Ами как угасна в революционните години Иван Мешков? Той, който имаше гениални проблясъци, трябваше

655

ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

да почне на стари години да се учи в новосформираните кръжоци по естетика, да се приспособява към азбуките на най-елементарния и вулгарен материализъм! Ами Иван Радославов – принуден да проси от някогашните символисти, чийто храм съгражда цял живот, превърнали се в литературни началници! Ами Цветан Стоянов, ами Мунко Николов, последният, за който сме могли да допуснем и помислим, че ще сложи ръка на живота си, отнесъл тайната в гроба. Изглежда, проклятието не е персонално, а заложено в занаята. То тегне над българската критическа съдба, над тоя, който се е обрекъл да е съдия в страна без закони и традиция, където всяка политическа вихрушка и промяна води до смяна, до пренаареждане и преразпределение на духовните стойности и признания.

В тая поредица трагични фигури на българската литературна сцена стои и Владимир Василев. В неговия външен облик, темперамент и характер нищо не подсещаше за трагедия, никакъв външен знак или белег за предопределеност. Възник, закръглен, вежлив, лишен от поза и гръмогласност, той трудно можеше да бъде различен и отделен от другите, обикновените хора, а и сам нямаше желание за това. Мисля, че няма да преувелича, ако кажа, че мнозина от нас бяха свидетели как сякаш насила, нарочно обстоятелствата и хората тласкаха Владимир Василев да се сдобие с грама, да направят от него трагична фигура. И поведението му, и статиите, едни от най-хубавите, които написа в неблагоприятните за него условия след събитията през 1944 г., показваха сговорчивост, склонност към критична самопреценка, искрен порив да разбере и дори да приеме промяната. Но нищо не беше в състояние да усмири неговите литературни врагове. Те искаха да го тъпчат в краката си, да го видят в калта, унижен, разобличен, лишен от единственото оръжие – перото, – обграден от враждебно и настръхнало войнство, изолиран като прокажен.

И в тия условия тоя чужд на всякакъв фанатизъм човек живееше с фанатична любов към литературата. И това стана другият белег на грамата му. Това беше тиха, безшумна грама. Владимир Василев беше попаднал в ръ-

цете на безбройните си знайни и незнайни литературни и политически врагове, беше затънал в пясъците на нашите дивии и необузгани нрави и с всеки опит да се измъкне го въвлечаха все по-нагоду и надълбоко. Довереникът на Яворов, един от младите в блестящия кръг на „Мисъл“, „папата“ на литературния свят между двете войни (мнозина тогава са му викали „папа“) гаснеше в центъра на София, някъде около бул. „Витоша“ сам, обезнаследен и във физически, и в духовен смисъл, отломка от изчезнал вече свят.

Нагледен израз на тая грама стана неговата смърт и погребение през последните дни на тревожната 1963 г. Ако някой ден се намери български писател сполучливо да опише тия дни и това погребение, смятайте, че е възкресена цяла епоха в нашия живот – с нейните нови порядки, страхове, варварство. Защото в случая като в канка вода се оглежда всичко, цялото общество и хората в него. След вестта за смъртта му се вдигна типична за онова време бюрократична вихрушка и пушилка. Само чувахме слухове как се тича от една инстанция в друга, как се съгласуват „мероприятията“, как един бил за това да има некролог, друг против, да говори ли някой на гроба, или да не говори и т. н., и т. н. Както обикновено след такава буря всичко беше оставено само на себе си, тъй като никои не е посмял да предприеме нещо на своя отговорност. На гробищата се озовахме не повече от десетина души – помня Цветан Стоянов, Лазар Цветков, Кръстьо Куюмджиев, Серафим Северняк, Здравко Петров, Симеон Султанов. Ковчегът беше вече поставен върху прясно изробената пръст. Започнахме гузно да се въртим и оглеждаме, да се подканяме някой да каже нещо. Разбира се, имало е не само страх. В края на краищата не всеки може да импровизира, никои не беше очаквал, че във времето на суперорганизираността ей тъй ще оставят ние на място да решаваме кой и какво да говори. И все пак, и все пак! И сега като си спомня, преживявам един от най-големите срамове в живота си. В края на краищата тъкмо конфузните обстоятелства можеха да станат искра на вдъхновение. Ако не друго, то поне можеше един от нас да прикани съвременниците

да се изчервят за дивите нрави в тая страна, които бяха направили така, че един от първенците ѝ да си отида като престъпник. Гробарите почакаха, повъртяха се малко и като видяха, че никой не знае какво да прави, спуснаха ковчеза. Буците пръст захлопаха. Разотидохме се по-гузни, отколкото дойдохме. В крайгробнищата кръчма не ни се услади нито виното, нито мезето...

Така изпратихме Владимир Василев. А може би само месеци преди това се бях запознал с него. У тях ме беше забавел Никола Фурнаджиев. Порази ме свежата, младежка любов на моя осемдесетгодишен критик към литературата, към критическата гарба. Изглежда, сам Владимир Василев беше пожелал да бъде заведен у тях, защото веднага заговори за нашия критически прощъпулник – беше забелязал няколко статии на млади критици, които бяхме отпечатали. И с характерния си жест, описващ кръг с дясната ръка, придружи думите: „Ех, къде бяхте навремето, каква критика в „Златороз“ щяхме да направим!“ Изглежда, и на други места и пред други беше казвал тия думи, защото си спомням как се смеехме, като говорехме, че остана и това да се разчуе. Подозренията към „методологията“ и „идеологията“ ни и без това вече бяха пуснати в ход.

Между другото в тая среща на големия критик с големия поет получих най-големия си, незабравим урок по поезия, който направи така, че винаги с благоговение, со страхом божи пристъпвам в тая тайнствена и магична сфера. Не помня повода (навярно подготовката на някакво издание, Фурнаджиев работеше тогава в издателството) – те започнаха да прелистват Яворов. Без думи или най-много с една дума се разбираха за всяко стихотворение, още от първия стих, без да продължават да четат нататък, очевидно останалото звучеше в душите им и не от вчера. Спорове почти нямаше, спомням си само когато за някое стихотворение Фурнаджиев произнесе присъда – „риторично“, – Владо Василев се замисляше и отминаваше нататък. Урокът може да се изрази с една дума – любов. Видях, че поезията се разбира с любов, в дълго, самотно обичуване с нея.

Сега вече, след като препрочетох съществената част от критиките на Владимир Василев, ясно почувствах и разбрах – в съдбата на неговото дело, в драмата на неговата личност случайностите играят твърде малка роля, те сравнително са незначителни. Които прочете добре тия текстове, който може да се ориентира между речевите, който разбира междутекстовите връзки в историята на нашата литература, той едва ли ще се изненада, че се е образувал някакъв мъчалив заговор от крайно десния до крайно левия фронт у нас срещу делото на „Златороз“ и Владимир Василев, за неговото премълчаване, неиздаване. Всичко у него някак просто и естествено е настроено на вънната на отрицанието на бездарията, на идеологическата предвзетост в изкуството, на графоманията, на литературната маниащина. В неговото осветление помръкват много изкуствени слънца, фалшиви кумири в най-новата ни литература. В това бранно поле на честолубието и славата той се оказва сам воин. По-точно – в състояние да воюва само докато държи някаква позиция. Цяло чудо е, че у нас в най-ново време е успял две десетилетия да удържа тая позиция, да не падне в краката на честолубивото войнство, което я огражда отвсякъде. В панорамата на нашия литературен живот между двете световни войни мястото на Владимир Василев е уникално, неповторимо, всъщност той се оказва обсаден от всички страни – от Людмил Стоянов до Атанас Далчев, от Никола Атанасов до Тодор Павлов, от Константин Гълъбов до Александър Балабанов и Елин Пелин.

Много и различни са причините за уникалното място и критическо положение на Владимир Василев. Тук набързо, схематично ще отделя някои от тях, прелиствайки и размишлявайки върху първата му книга.

За едното вече споменах – да си нормален човек и критик в ненормалните условия на нашия литературен живот е вече героизъм. Владимир Василев не притежава нито една от ония черти на българския литератор, които ние в романтичното си, малко инфантилно съзнание смятаме задължителни за културен погвиг на нашата нелека лите-

ратурна ниба. С бугно обществено съзнание, той е в същността си аполитичен, еднакво чужд на всички партии, които управляват България или се борят за власт в нея, духовен син на Пенчо Славейков и неговото време, чужд на врявата на пазара. Колко партии, колко режими се сменят само в бурното двадесетилетие между войните? Посочете ми в неговите текстове поне едно място, което да говори, че той е бил свързан с властващите или с тяхната опозиция. Ако в това време има независим литератор, титла, за която се борят сега тъй, както навремето за „народен“, това е той, с всичките извивки на личния вкус, със свои си разбирания за литературата и театъра. Уравновесен, трезв, готов на разумен компромис, той не яхна крилатия кон на нито една идеология, не раздели бремето на отговорностите с нито една секта или партийна група. Това трудно спечелено и още по-трудно удържано място на интелектуалец го постави под обстрела на всички лагери, но му даваше и право, и сили да се брани отвсякъде. Разказвали са ми, че на едно обаждане от най-високото тогава място, от страна на Н. В. цар Борис III, да уреди положението на някаква артистка като директор на Народния театър, Владимир Василев отговорил: „Ваше Величество, аз не се меся в управлението на гържавата, имайте добрината да не ми се месите в управлението на театъра!“

Владимир Василев е човек и български културен геец, странно чужд на всякакъв утопизъм. Просто да не повярваш, че сред нас е живял литератор от неговия мащаб, който не е повярвал в нито едно от чудесата и магиите, с които всеки бърза да лекува нашия болен обществен и културен организъм. Той е чужд дори на духовния утопизъм на Боян Пенев, на месианството на Пенчо Славейков, на фанатичната естетическа доктриналност на г-р Кръстев, без да говорим за магическия социален утопизъм на марксовите и лениновите ратници в България, за които – по думите на Славейков – всички въпроси са оскубани кокошки.

Във времето на най-голямото, дори, може да се каже, страшно идеологическо ожесточение у нас, Владимир

Василев избягнал идеологическата преценка, подпорката на идеологемите, довери се на нещо просто и нормално като вкус и критическа съвест. Едва ли има друг български критик с по-малко литературни и теоретични предразсъдъци от него, с по-малко предубеждения, без капка фанатизъм, без следа от литературна мания. Удивителна е неговата справедливост, едно забравено качество в полето на честолобието и грубата груповщина. Погледнете как говори той за Елин Пелин като разказвач дори във времето на най-големите баталии с „Развигор“! Той никога не си позволява да падне ниско, да бъде въвлечен в калта на охулването, на безогледната партизанищина. Но за тия работи се въздава справедливост само след смъртта, приживе това въбесява всички лагери. При неговия характер и насока нека не ви изненадва, че толкова често, необичайно често за български критик, ще срещнете у него думите „съвест“ и „критическа съвест“. Представете ли си какво чудовище би изглеждал той, с неговия дар и положение в литературата, ако не притежаваше тъкмо тези редки драгоценни качества, ако не се ръководеше от нравствения закон в себе си, ако нямаше съвест!

В тия условия и с тия си качества тъкмо Владимир Василев стана истинският тих и упорит борец за качество в нашата предвоенна литература, продължавайки линията на „Мисъл“. Макар че на чисто идеологическа плоскост проблемът за качеството се разрази в литературен скандал, стана разделителен белег на фронта на пролетарската литература тогава. Но там той не придоби национални литературни измерения тъкмо защото беше идеологизиран от началото до края спор, въпрос на акценти в тревника на една елементарна естетика. При Владимир Василев и „Златорог“ въпросът за качеството не беше идеологически, а същностен, по-точно, единствен въпрос на всяка литература. Изходен пункт на всяка негова статия е положението, че дадено явление в литературата представлява интерес само и доколкото е даровита, безспорна литература. Всичко останало е производно. Можете да си представите какви пълчища от честолобци настройва за

окончателен шум такава постановка, след като днес знаем, че почти деветдесет процента от тогавашната литература е паралитература, служи на едни или други прекрасни намерения, преизпълнена е с едни или други прекрасни идеи и т. н.

При Владимир Василев и „Златорог“ въпросът за качеството естествено проявява своята аристократична същност и произход, които нормално отблъскват всякаква папач. Без пози и объркани теории, на една по-прагматична и трезва плоскост Владимир Василев продължи представата на Пенчо Славейков за критиката и критиците като жреци в храма, като пазители на скрижалите, които с бич гонят търговците на думи, и няма значение дали те са гърти консерви или разпалени революционери, преизпълнени с добри намерения и цели, но със слаби творчески потенции. За него и „Златорог“ може спокойно да се повтори това, което писа за д-р Кръстев и „Мисъл“: „Там е не само нашата литература за две десетилетия, но и нейната оценка.“ И сам добавяше: „оценка невинаги и във всичко точна, но най-добрата, която сме могли да имаме“.

Кръстът, който Владимир Василев понесе и изнесе тихо и без поза, беше скован за него още с формирането на литературните му понятия и представи за мястото и ролята на критиката в националния живот, както и вътрешното му убеждение, че критиката е част от прозата, от изкуството на времето, за която се иска толкова призвание и дарба, колкото за всяко изкуство. „Критиката – писа той, – това е филтърът, през който мътният порой ще се процеди, за да останат само най-чистите струи на творчеството.“ Представете си какъв як бараж трябва да се гради! А и, оказва се, при постоянните главолумни исторически обрати у нас, минали не минали няколко десетилетия, започва да се руши самият бараж, т. е. започват да цедят самите цедилки, сменят самите филтри и то по далеч не литературни съображения...

Критиката на Владимир Василев, това е неизменна част от историята на българската литература, една история на литературата отблизо. Като класическо наслед-

ство на нашата критическа проза ще останат неговите панорамни погледи върху литературата и нейното развитие, изпълнените с финес, артистичност и ум портрети от цяла галерия – Ботев, Яворов, Пенчо Славейков, Лилив, Дебелянов, Елин Пелин, Йовков, Г. Райчев, Алеко Константинов, Вагряна, Емануил Пондимилов, Кирил Христов, Трифон Кунев и т. н. Аз вече не говоря за тия, които Владимир Василев, като Лесинг, е обезсмъртявал, като ги е убивал. Специално изследване заслужава изумителното, блестящо полемично изкуство на Владимир Василев. Той не е оценен досега като голям майстор на българската литературна полемика.

Невероятно труден, трънлив, изпълнен с драматични обрати и извивки се оказва пътят на Владимир Василев към неговите бъдещи читатели. Но както обикновено, във всяко зло време и доброто. Може да се окаже, че този трънлив път ни е подготвил най-после да разберем, да вникнем в смисъла и значението на неговото слово и дело.

ТОНЧО ЖЕЧЕВ

Предговор към „Владимир Василев. Студии, статии, полемики“, 1992.

ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ. ЕДИН МОДЕЛ НА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

Перифразирайки една мисъл на руския литературовед М. Гаспаров по повод делото и значението на М. Бахтин, ще кажа, че Владимир Василев твори в една епоха, а бе митологизиран в друга. Моего и предходното поколение литературни критици се оформи под сянката на този мит. Той бе нашият пример за честно, вярно и талантливо служене на литература, за несъобразяване с конюнктурата (а ние трябваше да се съобразяваме все пак с нея). Това разбиране за него се подхранваше може би не толкова от творчеството и от редакторската му дейност, колкото от негативното отношение към делото и личността му, проявявано след войната от онези, които той не бе признал и въвел в списание „Златороз“. Ние го възприемахме не толкова като воин срещу посредствеността и бездарието, каквито и ние искаме да бъдем, а мъченик на литературата, заплатил таланта си с много житейски унижения и страдания.

Талантливият критик също като талантливия писател е мъченик. Съдено му е да премине през множество изпитания, за да докаже таланта си чрез почтеност, вярно четене и съпротива срещу посредствеността и бездарието. А посредствеността и бездарието никога не прощават и са готови докрай да измъчат всеки, който оспорва правото им на живот и не ги признава за велики. Те не пощадиха и Владимир Василев. Когато получиша и политическа власт, лесно и бързо се справиха с критика и редактора, гръзнал да не ги приеме в своя кръг и по този начин да произнесе тежка присъда над литературните им възможности. И това те направиха не заради политическите му пристрастия (те знаеха, че той не е против социализма), макар да използваха собственото си политическо по-

ложение и вложиха политически смисъл в литературно-критическата и издателската му дейност, а от непреодолима завист и омраза към високия вкус на таланта и неговата безкористност и безкомпромисност. Няма защо да придаваме друг смисъл на съдбата на Владимир Василев, както се опитват да правят почти всички негови изследователи и апологети след 1989 година. Властта след 1944 г. прости на толкова много свои предишни врагове – дори на такива, които бяха осъдени от Народния съд; гаде им оргени и облаги, но не прости единствено на него, защото той бе литератор от най-висок ранг и не влагаше политическа умисъл в своята литературно-критическа и редакторска работа.

Но все едно: сега е време не да произнасяме политически присъди, а да анализираме онова, което Владимир Василев е направил.

Владимир Василев е критик, който е способен и да оцени една книга, и да нарисова портрет на писателя, и да очертае литературния процес, и да постави творчеството на един или друг писател в руслото на този процес, и да извлече от това дълбокия смисъл на литературното развитие. Такива критици са рядкост – още повече са рядкост те днес в нашата литература, защото умението да твориш в различни литературно-критически жанрове и да сменяш постоянно както гледните точки, така и обектите на анализ и изследване е най-важната дарба за един критик. Тя се доказва чрез способността преди всичко да различаваш доброто от лошото литературно произведение, изкуството от имитацията, таланта от бездарието. Какво означава примерно да си добър портретист, но да не си в състояние да напишеш смислена рецензия, в която реално да оцениш книгата и автора ѝ. Или да се мъчиш да проследяваш някакъв период в историята на литературата, а всъщност не си годен да отделиш добрите от слабите писатели и смесваш всички в едно цяло, където няма йерархия на ценности, поради което всички са еднакви и равни по значение и стойност. Същността на критическия талант е оценката, а неговият най-главен жанр, в който се

проявява и доказва, е рецензията. Това потвърждава и самият Владимир Василев в своята литературно-критическа и редакторска практика.

Способността да оценяваш литературата е преди всичко природна дарба, вкус. Тя не се придобива с амбиция, труд и постоянство, но с амбиция, труд и постоянство се развива и усъвършенства. Върху нея по-нататък се изграждат естетическите и политическите принципи, с които критикът изучава и оценява творчеството. Оценъчната способност формира и морала на критика. Не може да се говори за морал, принципи, принципност, обективност и безпристрастност на един литературен критик, ако у него не е живо чувството за текста, за словото и ако той не умее да преценява истински и точно. Другото е просто някаква журналистика или пропагандно-рекламна дейност, „интерпретация“ от постмодернистски тип, които са чужди на изкуството. В споровете си със своите опоненти по различни поводи и случаи Владимир Василев отстоява точно тази особеност на критиката. Той разрушава баража от литературни формули, с който мнозина критици преграждат литературата и вменяват на критиката несвойствени или не чак толкова важни и съществени за нея функции. Затова и той не се гържи като ментор и не поучава писателя, не му дава съвети как да пише. Но оценките му винаги изхождат от естетически съображения, от живото му чувство за писателската дарба и от любовта към нея.

До Владимир Василев големите български критици оценяват литературните факти и литературния процес от гледната точка на един мащабен национален и социално-политически идеал, в чието осъществяване е заложена съдбата на нацията и държавата. Те ратуват за модерно общество и жива и богата култура, за да се изравним изцяло с останалите европейски народи. Тези критици виждат, че времето в България тече все още бавно и не във всяка област на живота едновременно и синхронно. Затова и често „пришпорват“ процесите, направляват ги (или поне си мислят, че ги направляват), за да се постигнат високите бъл-

гарски цели за пълноправие в модерна Европа. Съзнанието за изостаналост владее българските умове и ги кара да изискват повече от себе си. А „повече“ означава да бъдат идеолози, политици, държавници и по необходимост и литератори, които напътстват другите. Иван Д. Шишманов, г-р Кръстьо Кръстев и Боян Пенев, а преди тях Нешо Бончев, Любен Каравелов, Петко Славейков и Христо Ботев, очертаваха кръга от теоретични естетически и обществено-политически принципи, които нацията и литературата ни трябваше да следват, за да излязат от „изостаналостта“, за да може литературата да бъде истинско изкуство, а писателят – изразител на националната душа и социално-историческото време. Те искаха писателят да бъде творец, но и гражданин, и яростно елиминираха опитите на посредствената амбициозност да се кичи със знаците на писателя и художника. Целият XIX и първите две десетилетия на XX век бяха време на налагане на ново разбиране за изкуството, за неговата „естетизация“ и извеждането му от сферата на политическите оръжия и социална приложност. Това бе време на „нормализация“ на естетическите принципи и на художествения живот, на неговото „секуларизиране“ от бита и ежедневието.

До пълното обособяване и професионализиране на естетическото съзнание критиката не може да не бъде в значителна степен нормативна, напътстваща, разглеждаща малко „отвисоко“ литературата и възприемаща я като „история“, т.е. не като текущ процес, а като минало или, в най-добрия случай, като борба на миналото с настоящето и на „млади“ със „стари“ (г-р К. Кръстев, Б. Пенев). Историята приключва с появата на поредното и „последно“ поколение и течение или школа, когато „старото“ е окончателно отречено. Няма други освен неколцина признаци от Критика и възцарени от него на престола на „новото изкуство“.

Владимир Василев въплъщава друг дух в българската литературна критика. Той е немислим по времето на г-р Кръстев и Боян Пенев, защото носи друго разбиране за своето изкуство и по друг начин разглежда текущия процес и

неговите най-ярки представители. Може да се каже, че именно Владимир Василев е първият истински български критик с оценъчни способности и осъзнаващ литературата като проява и изява на различни творчески индивидуалности, всяка от които има свои особености. Владимир Василев вижда, осъзнава и признава творческото разнообразие и го поощрява, стига да е талантливо и високохудожествено.

Но срещу таланта винаги стои огромна глутница от посредствени автори, които му завиждат и жадуват да го изместят и унижат. Литературата сама избира своите първенци и никога не е в състояние да оспори нейната обективна и абсолютна преценка и присъда, но в текущия литературен живот страстите не признават йерархия. Кандидатите на славата яростно бранят мястото си и напират за признание. Литературният живот е нехигиеничен, нездрав, безнравствен, защото не е съставен само от таланти. Бездарниците са много повече. Истинският критик е призван да брани добрата литература и да я представя на читателя и издателя. Той е длъжен да отдели „плевата“ от „зърното“, защото безогледното смесване омърсява и осквернява високия статус на литературата и изкуството. Затова и самият Владимир Василев е такъв страстен полемист. Днес някои от водените от него полемички изглеждат неразбираеми (напр. с Тодор Павлов; да не говорим, че по-късно тя му носи толкова лични неприятности), но от гледната точка на неговия висок морал и принципност всеки, който оспорва величието на великите за сметка на бездарията и посредствеността, е рушител. Вл. Василев не допуска разколебаване на художествения канон – все едно кой и кога го е създавал. За Владимир Василев йерархията на ценностите е неприкосновена, защото е система от ярки таланти и образци на изкуството. Видно е как той не спори на политически теми, не развенчава политическите учения на своите опоненти, а разрушава илюзиите им, че политическите учения сами могат да породят таланти и да дадат умение на един писател да изобразява завладяващо живота и човека.

Опонентите на Владимир Василев обикновено са предимно леви литератори и с тях той най-често спори, защото левите идеологии са по-всеобхватни, завладяващи, тоталитарни и придобиват все повече влияние в България. А и защото естетическите им теории и практики са безапелационни и не търпящи възражение. Те си служат с много прости, дори елементарни понятия, не признават абстракции, макар да ги допускат в своите теоретични постулати, свеждат всичко до категории като „разбираемост“, „достъпност“, „народност“. Тук Владимир Василев вижда сериозна заплаха за литературния вкус, а оттам и за развитието на самата литература. Непризнаването на разнообразието и творческата индивидуалност е опасност, срещу която критиката трябва да се бори.

От 1920 година нататък литературата според Владимир Василев изглежда друга. В нея съжителстват мирно или в яростно противоборство естетически идеи; паралелно съществуват естетически направления и школи. Литературният процес протича в различни линии. И този, който трябва да съедини линиите и да разтвори всичките естетически субекти в една пълноценна литература, е литературният критик. Не е случайно, че ръководителите на водещите литературни издания между двете войни, около които се групират различни идейни школи и кръгове, са предимно литературни критици: Михаил Арнаудов, Иван Радославов, Владимир Василев, Георги Цанев, Георги Бакалов, Д. Б. Митов. Критиците са не просто равноправни писатели, но и водещи фигури в литературния живот.

Литературата е живият организъм, в който се въплъщава националният дух. От тази максима изхожда Владимир Василев в своята литературно-критическа и редакторска практика. Тя именно го възпира от политически пристрастия. Но не е вярно, че списание „Златорог“ е „аполитично“ или че кръгът около него страни от общественото-политическите процеси и остава безразличен към събитията и тенденциите в държавата и обществото. Да, литературата не може и не бива да бъде партийно разделена, но тя изразява основните идеи на обществото и е изцяло

потопена в живота на хората. Всички големи исторически събития са станали тема и сюжет в българската литература, а цялата ни литература следи и изразява и изобразява още от зародиша им обществено-историческите процеси. Задачата на критиката е да осмисли литературата, да формулира проблемите, които тя изразява и да обърне внимание на обществото върху онова, което протича вътре в него. В този смисъл цялата литературно-критическа дейност на Владимир Василев и на ръководеното от него списание „Златорог“ може да се нарече „политическа“. Но за да бъде тази роля успешно изпълнена, рамката на самата литература трябва да бъде очертана точно, като бъдат определени по достойнство големите български писатели. Защото след 1920 г. и особено през 30-те и 40-те години на XX век литературата вече е отказала да изпълнява утилитарна роля и се е отграничила от останалите словесни духовни дейности. Тя е приела своя облик, предмета си на дейност, както и функциите на изкуство от висш ранг и опитите да бъде сведена отново до обслужваща политиката и партията сфера предизвикат у нея остри реакции. Вл. Василев осъзнава новата ѝ реалност и обединява около списанието най-добрите. А това означава, че обединява цялата българска литература. Преди него г-р Кръстьо Кръстев се опитваше да прави това със списание „Мисъл“, но в неговото време още се водеше борба каква трябва да бъде литературата и той участваше в тази борба. Списанието му е огледало на неговото лично и субективно (което още не беше станало общолитературно) разбиране за литература и нямаше как да се осъществи амбицията му да бъде обединител и изразител на всички най-големи. Защото г-р Кръстев бе критик на индивидуалистичното общество, а Владимир Василев – на колективистичното. Точно поради това г-р Кръстев отклони погледа си от писателите на Вазовата епоха и го съсредоточи върху творците от следващата. Владимир Василев имаше друга съгба и той я следваше неотклонно.

Големият критик е, подобно писателя, рожба на своята епоха. Владимир Василев се появи и утвърди в конку-

ренцията на други велики български критици, сред които задължително би следвало да споменем и Иван Мешеков, и Васил Пундев, и Георги Бакалов, и Георги Цанев. Владимир Василев придоби особеното значение в българската литература поради шанса да ръководи списание, което също като него изпълни паметна функция и успешно моделира и представи литературата ни в периода между двете световни войни.

ПАНКО АНЧЕВ

СЪДЪРЖАНИЕ

Елин Пелин	5
Живот в смъртта	14
Поем на нощта	40
Мотиви из нашата любовна лирика	64
Пантеисти и маниаци	98
Маршът на победата и на смъртта	118
Николай Лилев	140
Между сектантство и гемагогия	161
Хулиганството в литературата ни	202
Стихотворенията на Димитър Бояджиев	267
От пет години насам	272
Димчо Дебелянов. По случай 15 години от смъртта му	315
Звездата на Багряна	319
От 1920 до днес	330
I. Кръгът на индивидуализма в литературата ни	330
II. Битовият реализъм	360
Поеми на смиренieto	410
Именно, на ясни позиции	447
Бараж от литературни формули	465
Поем от Пирин	590
„Чичовци“ и битова портретност у Вазов	594
С най-пламенните български песни – Ботевите	607

ДУМИ ЗА ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ

Редове от биографията	627
Критиката като отсъда и творчество	
– Богомил Нонев	628
Владимир Василев и неговият „Златорог“	
– Любен Георгиев	633
Критическата грама на Владимир Василев	
– Тончо Жечев	654
Владимир Василев: Един модел	
на литературна критика – Панко Анчев	664

Владимир Василев ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

Съставителство
АНДРЕЙ АНДРЕЕВ
Редактор
ИВАН ГРАНИТСКИ
Графичен дизайн и корица
ПЕТЪР ДОБРЕВ
Коректор
ВЕЛИЧКА БОЖИНОВА
Предпечатна подготовка
ЕТ „ПолуКАД“

Формат 32/84/108
Печатни коли 42,5

Издателство
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“
office@zstoyanov.com
www.zstoyanov.com

Печат
„ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА“ ЕАД



ИЗДАТЕЛСТВО „ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“

Поредица „БЪЛГАРСКА КЛАСИКА“
в 120 тома

2002 – 2008 година

Издателство „Захарий Стоянов“ предлага специална поредица – най-доброто от високата българска класика. Всеки том е придружен от статии, анализиращи от различни гледни точки творчеството на българските класици. Изданието е насочено към ученици и студенти, както и към широката българска общественост.

1. Захарий Стоянов – ЗНАЕШ ЛИ ТИ КОИ СМЕ?
2. Иван Вазов – НЕМИЛИ-НЕДРАГИ
3. Йордан Йовков – СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ
4. Димчо Дебелянов – ЧЕРНА ПЕСЕН
5. Христо Ботев – ПОЛИТИЧЕСКА ЗИМА
6. Петко К. Яворов – ПЕСЕН НА ПЕСЕНТА МИ
7. Паисий Хилендарски – СЛАВЯНОБЪЛГАРСКА ИСТОРИЯ
8. Софроний Врачански – ЖИТИЕ И СТРАДАНИЯ
ГРЕШНАГО СОФРОНИЯ
9. Иван Вазов – ПОД ИГОТО
10. Любен Каравелов – БЪЛГАРИ ОТ СТАРО ВРЕМЕ
11. Добри Чинтулов – СТАНИ, СТАНИ, ЮНАК БАЛКАНСКИ
12. Алеко Константинов – БАЙ ГАНЬО
13. Васил Левски – НАРОДЕ????
14. Иван Вазов – ЕПОПЕЯ НА ЗАБРАВЕНИТЕ
15. Петко Славеиков – ИЗВОРЪТ НА БЕЛОНОГАТА
16. Пенчо Славеиков – ЕПИЧЕСКИ ПЕСНИ
17. Константин Величков – ЦАРИГРАДСКИ СОНЕТИ
18. Стоян Михайловски – КНИГА ЗА БЪЛГАРСКИЯ НАРОД
19. Гео Милев – ЖЕСТОКИЯТ ПРЪСТЕН
20. Елисавета Багряна – ВЕЧНАТА И СВЯТАТА
21. Асен Разцветников – ЖЕРТВЕНИ КЛАДИ
22. Пенчо Славеиков – НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ
23. Димитър Талев – ЖЕЛЕЗНИЯТ СВЕТИЛНИК
24. Христо Фотев – ПЕЙЗАЖ ОТ ДУМИ
25. Любен Дилов – ПЪТЯТ НА ИКАР
26. Любомир Левчев – СТИХОВИДЕНИЯ

27. Кирил Христов – ХЕЙ, ПРОЛЕТ ИДЕ
28. Петко Ю. Тодоров – ИДИЛИИ
29. Стефан Стамболов – СВОБОДА ИЛИ СМЪРТ
30. Емануил Попдимитров – СЪНЯТ НА ЛЮБОВТА
31. Георги Раковски – БЪЛГАРСКИЙ ВЪПРОС
32. Захарий Стоянов – ЗАПИСКИ –
ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ – т. I
33. Захарий Стоянов – ЗАПИСКИ –
ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ – т. II
34. Братя Миладинови – БЪЛГАРСКИ
НАРОДНИ ПЕСНИ – т. I
35. Братя Миладинови – БЪЛГАРСКИ
НАРОДНИ ПЕСНИ – т. II
36. Райко Жинзифов, Григор Пърличев и Никола Козлев –
ХАЙДУТ СИДЕР И ЧЕРЕН АРАП
37. Неофит Бозвели – МАТИ БОЛГАРИЯ
38. Добри Войников – КРИВОРАЗБРАНАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ
39. Иван Мешекоев – ТАЛАНТЪТ КАТО ПРОМЕТЕЕВ ДАР
40. Георги Стаматов – МАЛКИЯТ СОДОМ
41. Боян Пенев – ЛИТЕРАТУРА И ИНТЕЛИГЕНЦИЯ
42. Цани Гинчев – ГАНЧО КОСЕРКАТА
43. Пенчо Пенев – ДНИ НА ПРОВЕРКА
44. Георги Райчев – ГРЯХ
45. Михалаки Георгиев – МЕРАКЪТ НА ЧИЧО ДЕНЧО
46. Любен Каравелов – СВОБОДА И НЕЗАВИСИМОСТ
47. Васил Друмев – НЕЩАСТНА ФАМИЛИЯ
48. Николай Райнов – МЕЖДУ ПУСТИНЯТА И ЖИВОТА
49. Любен Каравелов – МАМИНО ДЕТЕНЦЕ
50. Петко Р. Славейков – БЪЛГАРСКИ ПРИТЧИ ИЛИ
ПОСЛОВИЦИ И ХАРАКТЕРНИ ДУМИ
51. Светослав Минков – ДАМАТА С РЕНТГЕНОВИТЕ ОЧИ
52. Христо Смирненски – ДА БЪДЕ ДЕН!
53. Константин Петканов – МОРАВА ЗВЕЗДА КЪРВАВА
54. Стоян Загорчинов – ДЕН ПОСЛЕДЕН – ДЕН ГОСПОДЕН
55. Д-р Кръстев – МЛАДИ И СТАРИ
56. Симеон Радев – СТРОИТЕЛИТЕ НА СЪВРЕМЕННА
БЪЛГАРИЯ – I том
57. Симеон Радев – СТРОИТЕЛИТЕ НА СЪВРЕМЕННА
БЪЛГАРИЯ – II том
58. Георги Караславов – СНАХА
59. Петър Дънов – РАЗУМНОТО СЪРЦЕ
60. Емилиян Станев – АНТИХРИСТ

61. Елин Пелин – ВЕТРЕНАТА МЕЛНИЦА
62. Емилиян Станев – КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ
63. Елин Пелин – ПОД МАНАСТИРСКАТА ЛОЗА
64. Димитър Талев – ИЛИНДЕН
65. Димитър Талев – ГЛАСОВЕТЕ ВИ ЧУВАМ
66. Дора Габе – ПОЧАКАЙ, СЛЪНЦЕ
67. Тодор Влайков – ДЯДОВАТА СЛАВЧОВА УНУКА
68. Ангел Каралийчев – РЪЖ
69. Димитър Талев – ПРЕСПАНСКИТЕ КАМБАНИ
70. Иван Шишманов – ОТ ПАИСИЙ ДО РАКОВСКИ
71. Пейо К. Яворов – В ПОЛИТЕ НА ВИТОША
72. Никола Вапцаров – ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА
73. Теодор Траянов – БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ
74. Николай Лилиев – ПТИЦИ В НОЩТА
75. Спиридон Казанджиев – ПРЕД ИЗВОРА НА ЖИВОТА
76. Йордан Йовков – АЛБЕНА
77. Йордан Йовков – ПЕСЕНТА НА КОЛЕЛЕТАТА
78. Пенчо Славейков – КЪРВАВА ПЕСЕН
79. Ламар – ЖЕЛЕЗНИ ИКОНИ
80. Димитър Димов – ТЮТЮН – I том
81. Димитър Димов – ТЮТЮН – II том
82. Александър Вутимски – СКИТНИКЪТ И ВРАНИТЕ
83. Рачо Стоянов – МАЙСТОРИ
84. Георги Курков – ПОЛИТИЧЕСКА ЗООЛОГИЯ
85. Илия Волен – ЧЕРНИ УГАРИ
86. Веселин Ханчев – ЖИВ СЪМ
87. Иван Пейчев – ЕСЕН НА БРЕГА
88. Антон Дончев – ВРЕМЕ РАЗДЕЛНО
89. Ивайло Петров – ХАЙКА ЗА ВЪЛЦИ
90. Антон Страшимиров – ХОРО
91. Александър Геров – ХОРА И ЗВЕЗДИ
92. Николай Марангозов – НА ПОВРАТКИ В СЕЛО
93. Христо Радевски – ПУЛС
94. Константин Константинов – ДЕН ПО ДЕН
95. Андрей Германов – ОЖИВЕЛИЯТ ОТ ТЕРМОПИЛИТЕ
96. Генчо Стоев – ЦЕНАТА НА ЗЛАТОТО
97. Александър Балабанов – МЯСТОТО НА БЪЛГАРСКАТА
ЛИТЕРАТУРА
98. Димитър Димов – ОСЪДЕНИ ДУШИ
99. Димитър Димов – ПОРУЧИК БЕНЦ
100. Чудомир – КОНСУЛ НА ГОЛО БЪРДО
101. Никола Фурнаджиев – ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР

102. Добри Немиров – БЕДНИЯТ ЛУКА
103. Иван Вазов – ВЕЛИКАТА РИЛСКА ПУСТИНЯ
104. Иван Вазов – ХЪШОВЕ
105. Георги Джагаров – ПТИЦИ СРЕЩУ ВЯТЪРА
106. Ст. А. Костов – ГОЛЕМАНОВ
107. Иван Радославов – БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА 1880–1930
108. Петър Диневков – ВЪЗРОЖДЕНСКИ ПИСАТЕЛИ
109. Михаил Арнаудов – ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО
ТВОРЧЕСТВО – том I
110. Михаил Арнаудов – ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО
ТВОРЧЕСТВО – том II
111. Йордан Иванов – БОГОМИЛСКИ КНИГИ И ЛЕГЕНДИ
112. Тончо Жечев – БЪЛГАРСКИЯТ ВЕЛИКДЕН ИЛИ
СТРАСТИТЕ БЪЛГАРСКИ
113. Илия Бешков – СЛОВО И ОБРАЗ
114. Йордан Радичков – СВИРЕПО НАСТРОЕНИЕ
115. Христо Вакарелски – БЪЛГАРСКИ ПОГРЕБАЛНИ
ОБИЧАИ
116. Иван Хаджийски – МОРАЛНАТА КАРТА НА БЪЛГАРИЯ
117. Атанас Далчев – ПОГЛЕД ЗАД ОЧИЛАТА
118. Владимир Василев – ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

ПРЕДСТОЯЩИ ЗАГЛАВИЯ:

119. Блага Димитрова – ЗАКЛЕТА
120. Димитър Благоев – НАШИТЕ АПОСТОЛИ

ЗА ЗАЯВКИ И АБОНАМЕНТ –
адрес на издателство „Захарий Стоянов“
София 1124, ул. „Николай Ракитин“ № 2
тел. 943-42-16; 943-32-64



Издателство
ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ



Поредица
БЪЛГАРСКА КЛАСИКА

Класическите произведения на българската литература са слънчевите стълбове, крепящи националното ни самосъзнание. Те са кристалните мостове на възторга, по които Отечеството ще премине през огън и страдание и ще пребъде в третото хилядолетие. Издателство „Захарий Стоянов“ предлага специална поредица – най-доброто от високата българска класика. Всеки том е придружен от статии, анализиращи от различни гледни точки творчеството на българските класици. Изданието е насочено към ученици и студенти, както и към широката българска общественост.

ISBN 954-09-0226-6



9 789540 902265

12 лв.

Владимир Василев ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ



Владимир Василев ПАНТЕИСТИ И МАНИАЦИ

Поредица БЪЛГАРСКА КЛАСИКА
Издателство ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ